المجلس الأعلى للثقافة

دراسات فى تعدى النص

وليد الخشاب



تقديم

يجمع هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة من الدراسات موضوعاها أساساً المسرح والرواية . أما الظواهر التى ترصدها وتصفها وتحلل دورها فى إنتاج المعنى ، فتنتمى لميدان تعدى النص (وسيلى تفصيل المصطلح فى الدراسة الأولى) .

إن النص عادة ما يكون متعديًا بمعنى أنه يتعدى حدود ذاته ليمد جسوراً خطابية ودلالية إلى نصوص أخرى . ودراساتنا تتناول فى الغالب التناص ، أى اندراج نص أو أكثر فى نص معين ، وارتباط النص بنوع أدبى أو فنى معين أو بتقاليد فنية بذاتها ، أى ارتباط النص بمجموعة أخرى من النصوص تشترك معه فى بعض خصائصه . كما تتناول ظاهرة إعادة صياغة النص من وسيط إلى وسيط مغاير ، وأثر ذلك على المعنى .

في القسم الأول نتعرض لقضية التناص ونضعها في سياق أوسع، هو تعدى النص ، مع التطبيق على خطابات سردية بالأساس . وفي القسم الثاني ندرس قضية القالب المسرحي وعلاقته بالتراث المصرى العربى وبالتقاليد الوافدة ، مع التطبيق على نصوص وظواهر مسرحية تتفاوت في ارتباطها بالغرب . أما القسم الثالث فيناقش تحول النص الأدبى عبر وسائط غير أدبية خالصة بالضرورة ، مثل المسرح والسينما .

القسم الأول

تناص ام تعدى النص ؟

شاع فى نقدنا العربى الحديث مصطلحا « التناص » أو « تفاعل النصوص » وظهر كذلك مصطلحا « تعالى النص » أو « عبر النصية » بدرجة أقل انتشاراً . جاءتنا هذه المصطلحات من فرنسا أساساً ، عبر ترجمات المغرب العربى الذى يتلقف نقاده ومترجموه كل جديد وافد من عالم النقد فى فرنسا ليبشروا به نظريات النقد العربى . لكن حركة الترجمة مهما بلغت من نشاط ، حيثما وجدت فى الوطن العربى ، لا تكفى لمواكبة الإبداع النقدى والتنظيرى فى الغرب ، كما أن تلك الحركة لا تعتمد خطة شاملة للترجمة ، بل تعتمد على اجتهادات فردية فى أغلب الأحيان ، وعلى اختيارات جزئية ، لذا كثيراً ما تكون فكرة المتلقى العربى عن بعض النظريات منقوصة أو مجتزأة ، ناهيك عن الالتباسات أو الفهم المعكوس الذى قد تثيره الترجمة .

هذا جانب مما أصاب المصطلحات التى أشرنا إليها آنفاً . ربما كان من المفيد إذن أن نوضح أصل مفهوم التناص وأن نضعه فى إطاره الابتدائى ، مراجعين دائماً منطلقات ترجمة المصطلحات .

يُستخدم مصطلحا « التناص » أو « تفاعل النصوص » كترجمة لمصطلح « Intertextualité » والواقع أن هذا المصطلح لا يستخدم فى النقد الغربى بمعنى واحد . بل تختلف الاستخدامات باختلاف النقاد والمُنظرين ، وتبعاً لتطور فكر المُنظر الواحد .

ظهر مصطلح Intertextualité لأول مرة فى تاريخ الأدب ، فى مقال لجوليا كريستيڤا Julia Kristeva بعنوان « النص المغلق » Le Texte Clos عام ١٩٦٦ ، والذى أعيد نشره ضمن كتابها Semiotikê سيميوتيكا عام ١٩٦٩[١] . فى هذا الكتاب ، يبدو التناص تطويراً لفكرة الحوارية Dia-logisme عند ميخائيل باختين Mihail Baxtin . يرى باختين أن هناك ضرباً من الأعمال الأدبية يتميز بتعدد الأصوات الايديولوجية داخلها فى مقابل أعمال تتسم بوحدة الصوت الايديولوجى . يسمى الأولى أعمالاً حوارية Dialogique ، كروايات دوستويفسكى ، حيث تتعاقب عدة أصوات على منبر القص تصدر عن مواقف أيديولوجية مختلفة ، ويسمى الثانية أعمالاً مونولوجية Monologique ، كروايات تولستوى ، حيث يتولى القص والنظر إلى العالم صوت واحد . والمثالان لباختين[٢] .

تعنى الحوارية عند باختين تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم ، أو لأحداث الرواية . أما عند كريستيفا ، فيبدو التناص كصفة للعلاقة بين كلام ، أو خبر Enoncé داخل نص وبين أخبار أو منطوقات أخرى فى نصوص أخرى . إذ تُعَرف التناص على أنه « تقاطع أخبار داخل نص ما ، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى »(٣) وعلى أنه « نقل (...) أخبار سابقة أو معاصرة »(٤) .

لكن كريستيفا لا تستخدم مصطلح التناص بمعنى التضمين أو الاقتباس مثلاً ، بل هو العلاقة والتفاعل بين الأخبار أو المنطوقات المكونة للنص وأخبار أخرى ، أو نصوص أخرى ، تشير إليها أو تستمد منها جذوراً أو معنى ما أو تكملها أو تندرج فى نفس إطارها الخطابى ، دون ضرورة لأن تكون العلاقة علاقة تنصيص . فإن كان باختين يرى أن الكلمة ليست مجرد شيء وإنما هى وسط دينمى متغير ، يقع فيه تبادل حوارى ، فإن كريستيفا قياساً عليه ، ترى أن النص مجال تتقاطع فيه

أخبار قادمة من نصوص أو خطابات أخرى ، وأن هذه الحالة هى التناص. أى أن النص ليس وحدة قائمة بذاتها ، بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له . وهى تعنى بذلك على وجه الخصوص، ارتباط النص المعين بنصوص وخطابات اجتماعية وثقافية وفكرية وتاريخية ، محيطة به أو سابقة عليه .

تتضح تلك الفكرة فى كتاب كريستيڤا : « نص الرواية »[٥] Le Texte du Roman حيث تصف النص الروائى بأنه دائرة مفتوحة تقطعها خطابات متعددة تاريخية واجتماعية وإيديولوچية ولغوية . أى أن النص الروائى يحمل عدة خطابات أو عدة محاور قادمة من مصادر أخرى ، تَعْبر النص المعين ، لتواصل معه التقاطع مع نصوص تالية . لنعط مثالاً تبسيطيا من عندياتنا : يتقاطع فى « بين القصرين » لنجيب محفوظ ، خطاب التاريخ (ثورة ١٩) وخطاب المجتمع (المنقسم إلى عالمى الرجال والنساء وعالمى الليل والنهار) وخطاب التاريخ الأدبى (تثبيت أقدام الرواية على يد محفوظ ، التراوح بين الواقعية والطبيعية)

وخطاب اللغة (العربية فى مطلع الخمسينات وقد بدأت تتحرر من قيود العقاد وأضرابه وإن احتفظت ببعض خصائص أسلوبهم) .

التناص إذن عند كريستيڤا ، هو علاقة بين الخطاب فى النص وبين خطابات محيطة وملازمة ، أكثر منه علاقة بين جمل معينة تُقتبس أو تُنْحَل أو تُعارض فى جمل أخرى مساوية أو مقاربة ، فى نص آخر .

منذ أن أطلقت كريستيڤا المصطلح شاع استخدام تعبير « التناص » حتى صار موضة فى فرنسا على حد تعبير مارك أنجنو Marc Angenot الذى أرخ فى مقال شامل لمفهوم التناص ، حتى مطلع الثمانينات(٦) . استخدم البعض هذا المصطلح ليكسو القديم ثوباً قشيباً ، إذ أطلق على دراسات تقليدية عن المصادر التى ينهل منها عمل ما والتأثيرات الأدبية التى وقعت عليه أو أفاد منها . بينما حاول البعض الآخر أن يجعل من فكرة كريستيڤا عن التناص مفهوماً إجرائيا محدداً ودقيقاً ، لينفى الجانب الذى وصفه أنجنو بأنه فضفاض ، فى نظرية كريستيڤا عن « النص بوصفه موضع تقاطع نصوص أخرى »(٧) .

يورد أنجنو مثالين لمنظرين هامين ، عملا على تحديد وتدقيق مصطلح التناص وإن اختلف مفهومه عند كل منهما . أولهما بول

زومتور Paul Zumthor الذى عرّف التناص بأنه حالة وجود علامات داخلية فى النص ، تشير لحضور التاريخ فيه وتشكل تاريخيته . بمعنى أن النص يحمل آثار نصوص سابقة عليه ، وأن تَشَكُّل نصٍّ معين فى حقبة زمنية معينة هو نتاج جدل الذاكرة ، أى التناص . من هنا درس زومتور ممارسات أدبية أدرجها تحت بند الممارسات التناصية ، مثل المحاكاة الساخرة والسخرية والتلاعب بالألفاظ . يرتبط التناص هنا إذن بتاريخ الأنواع الأدبية ، من حيث عملية إنتاجها(٨) .

أما المُنظر الثانى فميخائيل ريفاتير Michael Rifaterre وهو يرى أن النص عندما ينتج المعنى ، دائماً ما يكون مرجعه (أو مراجعه) نصوصاً أخرى . إذ يقول : « تعتمد النصية بالأساس على التناصية »(٩) . أى أن قراءة نص ما وفهمه وفك شفرته يعتمد على تدرب القارىء على التعامل مع نصوص أخرى سابقة عليه وشبيهة به شبهاً يزيد أو ينقص . ويعنى التناص هنا اندراج النص فى نسق أعم : الجنس أو النوع أو المجموعة الأدبية أو التيار الفنى .. ويرتبط المفهوم

عند ريفاتير بتاريخ الأدب ، لكن من زاوية قدرة القارىء على التعامل مع النصوص .

بقدر ما تعددت تفسيرات مصطلح التناص (أورد أنجنو منها حوالى اثنى عشر تتفاوت فى درجة التشابه وفى اعتماد المصطلح) بقدر ما تضاربت تطبيقاته . فهو حيناً يتسع لخطاب المجتمع والتاريخ فى النص وأثره على كتابة النص وفهمه ، كما عند كريستيڤا ، وحيناً يضيق المصطلح ليصبح إشارة لممارسات أدبية معينة ، مثل المحاكاة الساخرة وغيرها عند زومتور . وإن مال معظم النقاد فى الغرب إلى إستخدام مصطلح التناص عَلَمًا على ممارسات أدبية محددة ، بدلاً من تركه فضفاضاً كما عند كريستيڤا إلا إنهم لا يتفقون على عدد هذه الممارسات وتسمياتها وتصنيفاتها .

هنا تبرز أهمية چيرار چونيت Gérard Genette الذى يعتبر أهم من درس ظواهر التفاعل بين النصوص ، أو « عبر النصوصية » إن شئنا الدقة ، كما سيلى تفصيله . ويرجع فضل چونيت إلى موهبته فى التنسيق والتعريف والتحديد والشرح والتمثيل . ظل اهتمام چونيت

بتفاعل النصوص حبيس قاعات الدرس وبعض الأعمال الجزئية إلى أن وضع كتابه الجامع المانع « أطراس » Palimpsestes[١٠] .

فى هذا الكتاب ، يضع چونيت فى نسق واحد شامل ما ظهر متفرقاً فى دراساته ودروسه وأعمال غيره عن ظاهرة تراسل النصوص . إن اعتبرنا أن بداية چونيت كمُنَظِر أدبى فى دراسته « خطاب القص » Discours du Récit التى تشغل معظم كتابه « وجوه ٣ » Figures III[١١] ، وجدنا أن إسهامه بدأ ببويطيقا القص وعلم السرد ، حيث وضع نظرية متكاملة لوصف الخطاب الروائى ، طغت على ما عداها . ومن هذا المنظور ، فعلم السرد أحد العلوم التى تخدم البويطيقا (أو الإنشائية) بوصفها تصنيفاً وتوصيفاً للأنواع الأدبية . ثم نجد چونيت فى كتابه « مدخل إلى جامع النص » Introduction à l'Architexte[١٢] يعتبر أن دراسة الخواص التى تجعل نصاً ما ينتمى لمجموعة أو لفئة جامعة من النصوص ، أى إلى جنس أو نوع معين ، هى محور البويطيقا (أو الإنشائية) منذ أفلاطون وأرسطو . وهو يراجع بالفعل آراء الفيلسوفين ويحللها فى كتابه .

فى « أطراس » ، ينتهى چونيت إلى نسقه الأشمل ، إذ يعتبر دراسة جامعية النص والتناص مجرد مبحثين يشملهما إطار نظرى هو عبر النصية ، (أو عبر النصوصية ، أو تعدى النص) . وهنا يقول چونيت إن موضوع الإنشائية هو تعدى النص ، أى الممارسات الأدبية المتمثلة فى اعتماد نص على آخر أو استعماله إياه بصورة أو بأخرى ، أو على حد قول چونيت : « كل ما يضع (النص) فى علاقة ظاهرة أو باطنة ، بنصوص أخرى »[١٣] بذلك تصبح الإنشائية (أى البويطيقا) عند چونيت وصفاً لممارسات أدبية تربط النص بنصوص أخرى استلهمها أو استشهد بها أو عارضها أو تحول إليها بواسطة إعداد ما أو تعرض لشرحها أو أحاط بها ، إلخ .

يقسم چونيت العلاقات عبر النصوصية Transtextualité إلى خمسة أقسام :

١ - التناص Intertextualité

هو علاقة حضور متزامن لنصين أو أكثر ، داخل إطار نصى واحد ، سواء حرفيا وتنصيصيا أو بالإشارة ، كما فى الاستشهاد أو التضمين ،

كأن يستشهد الكاتب ببيت من الشعر القديم أو بآيات من القرآن . وكما يوضح چونيت ، فهو يستخدم المصطلح فى مجال أضيق منه عند كريستيڤا[١٤] ، إذ يمثل التناص عند چونيت حالة مادية محددة تسهل ملاحظتها ومقارنة نصوص طرفيها أو أطرافها لفظاً لفظاً ، بينما يتسع التناص لدى كريستيڤا ليشمل علاقة معنى ومضمون وأثر ونتائج . خطاب ما منطبعين فى نص مغاير .

.أما عن ترجمة المصطلح فقد تراوحت بين « التناص » و « تفاعل النصوص » و « تداخل النصوص » . تشير الترجمة الأولى لحالة العلاقة بين نصين . أما الثانية فتضيف بعداً نشيطاً لا يوجد فى الأصل عند چونيت ، وإن وجد فى تفسير كريستيڤا لمصطلحها . ولما كنا نفضل نسق چونيت لوضوحه وعلميته ودقته وتحدده ، فنحن نميل لمصطلح « التناص » . كما أن تعبير « تفاعل النصوص » داخل نسق چونيت ، يصلح للدلالة على كافة العلاقات عبر النصوصية . تسرى نفس الملاحظة على تعبير « تداخل النصوص » الأقل ذيوعاً . وقياساً على ترجمات أخرى ، ربما استخدمنا تعبير « بينية النصوص » دلالة على التناص .

لكن يعيب هذه الترجمة أنها أيضاً توحى بالإشارة لكافة علاقات عبر النصية .

الغلبة إذن للتناص .

٢ - محيطية النص Paratextualité

أى العلاقة بين النص والنصوص المحيطة به فى الوسيط الواحد ، كالكتاب (أو العرض المسرحى) . يشمل محيط النص : العنوان والعناوين الجانبية أو التحتية ، المقدمات والتمهيد والخاتمة وما قد يوجه الخطاب للقارىء مُعَنوناً « إلى القارىء » أو « قبل أن تقرأ هذا الكتاب» إلخ ، كما يشمل الهوامش والإهداءات والغلاف والرسوم .

أما عن ترجمة المصطلح ، فنحن نرى « النص المحيط » ترجمة أكثر دقة لـ Paratexte من « ما خارج النص » التى سبق واستخدمناها فى موضع آخر . لأن الأولى أكثر إحكاماً ولأن الثانية قد تختلط مع ما سيلى عن « النص الشارح » . كذلك الحال بالنسبة « لما حول النص » . كما تفضل « النص المحيط » على تعبير « النص الموازى » [١٥] ، الذى

قد يوحى بوجود نص لا يتماس مع النص الأساسى ، وبأنه مساو له ، بينما الواقع غير ذلك . كذلك الحال بالنسبة لتعبير « النظير النصى » الذى استخدمه عبد الرحمن أيوب فى ترجمته لمدخل إلى جامع النص .

٣ - إنشراح النص Métatextualité

هى العلاقة بين النص والنص الشارح إياه Métatexte ، أى التعليق على النص أو تفسيره أو وصفه . تلك هى العلاقة النقدية فى أوضح صورها . ينظر إليها چونيت من حيث أثرها على فهم القارىء للنص . والنص الشارح هو إبداع الناقد أو متابعات الصحف ووسائل الإعلام[١٦] ، إلخ .

لا مانع أن نعتمد هنا ترجمة المصطلح « باللغة الواصفة » كما وردت فى معجم كتاب « أنظمة العلامات[١٧] » . حيث إنها تؤدى المعنى بدقة بالإضافة للغة الشارحة ، طبعاً . ونتخلى عن ترجمة استخدمناها فى موضع آخر ، هى « ما وراء النص » لأنها ذات بعد ميتافيزيقى يبعد الذهن عن الموضوع المحدد : النص الذى يشرح نصا آخر أو يعلق عليه .

٤ - جامعية النص Architextualité

هى علاقة انتماء النص لنوع وجنس أدبيين . وهى علاقة على حد تعبير چونيت ، من أكثر العلاقات بين النصوص تجرداً وتتسم بأنها مضمرة ، إذ بالكاد يعلن عنها أحياناً عنوان فى محيط النص ، كأن يُكتب : رواية ، مسرحية ، إلخ ، ناهيك عن التحفظات التى تطرح نفسها على تصنيف النص لنفسه أو الكاتب لنصه .

نستبقى هنا ترجمة عبد الرحمن أيوب للمصطلح فى كتاب « مدخل إلى جامع النص » ، مع شىء من التصرف ، إذ استخدم هو تعبير « جامع نصى » .

٥ - لاحقية النص Hypertextualité

أى العلاقة بين نص أول ، يسميه چونيت hypotexte ونص ثانٍ ، تالٍ له ، يسميه چونيت hypertexte ، بحيث يُحاك النص الثانى انطلاقاً من النص الأول . فى هذا المقام ، يشير چونيت لأن العلاقة بين النصين قد تكون علاقة تحويل الأول إلى الثانى وقد تكون علاقة محاكاة

للأسلوب أو للفكرة . أما علاقة التحويل فأكثر أمثلتها انتشاراً هو تحويل النص من صيغة لأخرى أو من نوع لآخر ، كالإعداد المسرحى أو السينمائى لنص روائى . وأما علاقة المحاكاة فقد تكون معارضة نص لنص ، والأمثلة عديدة فى شعرنا العربى القديم وقد تكون مثلاً إعادة كتابة نص قديم برؤية حديثة ، مثل المسرحيات التى تستلهم أساطير قديمة قدمت فى المسرح القديم ، أو المسرحيات التى تستلهم الملاحم الشعبية .

قد يثير اللبس أن نترجم مصطلح چونيت انطلاقاً من تعبيرى الأول والثانى ، إذ لا خصوصية لهما ، ويمكن ترجمة hypotexte بالنص الأدنى و hypertexte بالنص الأعلى ، إلا إنهما يحملان دلالة معيارية تحيد بالمصطلح عن هدفه الوصفى ، وما هما إلا استعارتان تعتمدان على التقابل بين جذرين يونانيين موجودين فى الفرنسية . يمكن الاستعاضة عنهما بتعبيرى النص الأصلى والنص العارض أو الابتدائى والانتهائى . إلا إن كل هذه التسميات قد تحمل إما معنى معياريا أو معنى يثبت النص الأول ويجعل من النص الثانى تابعاً له أو تجلياً له ، مما لا يؤدى

المعنى بدقة . لذلك نفضل تعبيرى النص السابق والنص اللاحق لأنهما أقرب لمعنى الظاهرة ولروح المصطلح الفرنسى ، وعليه تكون قصة جمهورية فرحات ليوسف إدريس نصاً سابقاً بالنسبة للمسرحية التى أعدها الكاتب عن نفس قصته ، وتعتبر المسرحية نصا لاحقاً وتسمى العلاقة بينهما لاحقية النص .

تندرج العلاقات الخمس التى أسلفنا عرضها تحت بند عبر النصية أو عبر النصوصية أو تعدى النص Transtextualité ونحن نفضل هذه الترجمات على الترجمة المغاربية : « تعالى النص » . تستند الترجمة المغاربية إلى أن چونيت نفسه يشرح مصطلحه باستخدام تعبير معادل هو Transcendance textuelle ، أى تسامى النص ، قياساً على المصطلح الهيجلى . لكننا بدايةً ، نفضل تعبير التسامى لأن التعالى فيه كبر وخيلاء يبتعدان بنا عن بيت القصيد ، وهو الارتفاع عن الظواهر فى محاولة لإدراك الروح الكامن فيها والمنظم إياها . ومع ذلك ، فچونيت يستخدم المصطلح الهيجلى كاستعارة فقط ، ليشير بها لوجود عامل يعلو عن محدودية نص بعينه ، ليربط بين نصين على الأقل .

لكن جونيت لا يشير إلا لعلاقات مادية ومحددة بين النصوص ، أوضحناها آنفاً ، ليس فيها مثالية هيجل ، ليس فيها تأمل أو تسامٍ ولا روح عام ينظم وجود العلاقات بين النصوص . أهم ما فى مصطلح جونيت أنه يشير لعلاقات تتعدى حدود النص الواحد . لكى نحافظ على هذا المعنى وقياساً على النحاة القدامى ، يمكننا أن نترجم Transtex-tualité بـ « تعدى النص » ، كتعدى الفعل . والفعل المتعدى فى الفرنسية اسمه transitif . وربما كان من الأسهل أن نستخدم مادة (عبر) التى تؤدى معنى علاقة تعبر وتتعدى محدودية النص الواحد ، فنقول عبر النصية أو عبر النصوصية . لكننا ننحى « العبرية النصية » جانباً لغرابتها ، وإن عرف علم النفس نظرية العبرية ، أى Transitivisme . ونجد لدى إدوار الخراط استخداماً مشابهاً لما نقترحه فى مصطلح « الكتابة عبر النوعية » والذى يترجم به مصطلح Ecriture Transgéné-rique[١٨] .

يرى جونيت أن مباحث تعدى النص الخمسة تشكل معاً موضوع الإنشائية ، أى البويطيقا Poétique وهو بذلك يقترح تطويراً جديداً فى

هذا الباب من الدراسات . فمنذ أرسطو ، - أول من استخدم المصطلح - والبويطيقا هى وصف وشرح للأنواع الأدبية أو لأنواع الخطاب الفنى ، وتصنيفها وتبويبها ، طبقاً لمقاييس معينة ، مثل درجة محاكاة الخطاب للواقع ووضع المتكلم المخبر ، صاحب الخطاب ، إلخ .

وكثيراً ما نظر النقاد للبويطيقا على أنها معيارية لا وصفية ، بمعنى أنها تضع قواعد العمل الفنى المنتمى لنوع معين ، فإن لم يحقق العمل شروط النوع المعين ، يعتبر العمل « سيئاً » . وتلك نظرة غيَّرها كثير من البويطيقيين المحدثين ، مثل تودوروف Todorov ، إذ يعتبرون وظيفة البويطيقا أو الإنشائية ، وصفية بحتة . بل ويذهب تودوروف إلى أن كل عمل جديد يضيف جديداً للنوع الذى ينتسب إليه ويبدل فيه(١٩) أى أن الأنواع ليست مجرد أوعية جامدة يصب فيها الكتاب أعمالهم بل هى أطر دينمية تتطور مع التاريخ ومر الزمن ، وتتحور كلما سُجل فيها عمل ما ، وأن التصنيف عامل وصفى وليس مقياساً للحكم على جودة العمل أو رداءته .

يرى جونيت أن البويطيقا أو الإنشائية لم تعد قاصرة على هذا المبحث ، الذى تغطيه نظرية الأنواع والذى يقع فى حدود باب جامعية

النص فقط . إن كان الإنشائيون القدامى ينظرون للنصوص فى حدود ذواتها ، فچونيت يوسع تلك النظرة ، ليجعلها تشمل محيط النص أو عتباته ، على حد تعبيره ، لأنها تؤثر على معنى النص وشكله وتصنيفه. وتشمل نظرة چونيت الإنشائية دراسة العلاقة بين النص المعين والنصوص الأخرى التى يقتبس النص منها أو يستشهد بها أو يحاكيها أو يستلهمها ، بالإضافة للنصوص الشارحة النقدية ، إلخ ... لأن النص الذى يكتب اليوم هو محصلة نصوص سابقة على مستوى اللاوعى ، أو على مستوى إشارات محددة . ويؤثر وعينا بهذه العلاقات على المعنى ، من حيث أنه يشكل شبكة من العلاقات والتراسلات التى تثرى النص ، وتعقد شفرته وتركب دلالته . ترتبط هذه النظرة بتطور البشرية والأدب ، لأن التراث زمن أرسطو لم يكن قد حقق تراكماً كبيراً يلفت الأنظار للتناص ولاحقية النص مثلاً ، وإن كانت تلك الظواهر قديمة ، فالمسرحيات الإغريقية الكبرى ، على سبيل المثال ، عبارة عن صياغة جديدة فى قالب المسرح لخطاب الأساطير السابقة عليه والمتضمنة فى صيغة الملاحم الشعبية والحكايات .

كذلك وضع چونيت فى الاعتبار أن نقد النص وشرحه والتعليق عليه فى النصوص الشارحة والمحيطة عمليات تؤثر على نظرة المتلقى للنص وعلى فهمه له وتصنيفه إياه . لذلك رأى أن علاقة النصوص الشارحة أو ذات الوظيفة الشارحة بالنص المشروح علاقة إنشائية . وتكمن أهمية ملاحظة چونيت فى وعيه بدور المتلقى فى إعادة إنتاج دلالة النص وفى إعادة تصنيفه ، مما يجعله يتعامل مع النص بموجب « عقد قراءة » معين[٢٠] ، يختلف تبعا لاختلاف الأنواع ، ويؤثر على المعنى وعلى تفسيره ، فى كل حال .

مع هذا ، تظل اهتمامات البويطيقا دائرة حول وصف النص وإبراز خصائصه المميزة شكلاً وموضوعاً وتصنيفه (مع الأخذ فى الاعتبار أن النص يتفاعل دينمياً مع نصوص أخرى ، تعيد تكييف هذا الوصف وهذه الخصائص وتكشف مساحات دلالية جديدة ، منذ تأسست مساهمة چونيت فى علم البويطيقا) .

ارتبطت Poétique منذ القدم بالشعر . لذلك ، فيما عدا ترجمتها ببويطيقا ، ترجمت « بفن الشعر » ، ثم قياساً على ذلك بالشعرية ،

وربما كان الأفضل فى هذا المقام أن تترجم شعروية أو شِعرانية . ولعل سر ارتباط Poétique بالشعر هو أن معظم أنواع الخطاب الفنى التى تعرض لها أرسطو كانت تكتب شعراً ، مثل الملحمة والمأساة . لكن هذا الربط يرجع كذلك الى تأثر المحدثين بكتاب الناقد والشاعر الرومانى هوراس Horace الذى حذا حذو أرسطو ، وكتب عن الأنواع الأدبية مَؤَلَفَة « فن الشعر » Ars Poetica . احتفظت ذاكرة المحدثين بأن كتاب هوارس يعادل كتاب أرسطو ، فاستخدموا مادة (شعر) فى ترجمة عنوانى العملين .

لكننا نميل إلى ما يراه كثير من نقاد الغرب ، من أن أرسطو لم يكن يقصد الإشارة إلى الشعر وحده ، بل إلى صناعة الأدب متجسدة فى الأنواع الأدبية ، حيث إن كلمتى (الصنع) و (الشعر) فى ليونانية القديمة من جذر لغوى واحد Poiêsis ، على أساس أن الشعر يصنع من مادة اللغة . لكن انتشار الشعر أسلوباً لصياغة الأعمال الأدبية زمن أرسطو ، واعتماد المحدثين على الوسيط اللاتينى « فن الشعر » سبيلاً لهم للبويطيقا ، والتشابه فى الجذر اليونانى بين الصناعة والشعر ، أدى إلى شيوع ترجمة اختلطت عليها الأمور ألا وهى الشعرية ، أو فن الشعر .

ولما كانت تلك الترجمة تركز على جزئية هامشية فى موضوع البويطيقا اليوم ، وهى الصيغة الشعرية نافية كل ما يصاغ نثراً أو واضعة إياه فى مرتبة أدنى من الشعر ، ولما كانت تحيد عن أهم ما فى معنى البويطيقا وهو قوانين أو خصائص صناعة النوع الأدبى المعين ، فقد رأينا اعتماد ترجمة مغاربية لـ Poétique ألا وهى « الإنشائية » . إذ إن مادة (نشأ) تؤدى معانى الصناعة والخلق والإبداع ، وهى نفس سمات معنى الجذر اليونانى .

ربما يعترض معترض بأن هذه الترجمة قد تثير لبساً بين البويطيقا وبين تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء . لكننا نرى أن النقد اليوم لا يلتفت كثيراً إلى هذا التصنيف الأسلوبى القديم فى معرض تصنيف الأنواع الأدبية وتخصيصها ، أو على الأقل لا يعطيه أهمية أساسية . وإذا كان الخبر ما يصدق أو يكذب ، بينما الإنشاء ما هو غير ذلك[٢١] ، فإن تعبير الإنشاء أقرب لعالم الأدب ، لأن الأنواع الأدبية ، فى الغالب ، نتاج تخييل fiction ، وبالتالى لا يجوز أن يطبق عليها مقياس الصدق والكذب ، فهى بطبيعتها كذب لانها من وحى الخيال ، فيما عدا قليل

من الأنواع كالسيرة (الذاتية) والمقال . ونحن نقر بالطبع أن ملاحظتنا هذه تلوى عنق التقسيم القديم للكلام بوصفه خبراً وإنشاءً ، لأنها تضع تحت بند الإنشاء (الفنى) ما قسمه الأقدمون إلى خبر وإنشاء . لكنها فى المقابل ، تركز على معنى الصناعة والإبداع ، وتميز المصنوع : العمل الأدبى ، عن عالم الواقع والحقيقة ، حيث تطبق مقاييس الخطأ والصواب، وتتحرى أمانة التعبير فى أداء معنى المصطلح الأجنبى .

أما وقد عرضنا لنظرية چونيت وتمييزه لخمسة مباحث فى العلاقات بين النصوص ، موضوعها واحد : هو الإنشائية ، فإننا نذكر ملاحظة هامة نبّه اليها چونيت نفسه : إن هذه العلاقة قد تتداخل فى الموضوع الواحد . فقد يكون بالعنوان (وهو من محيط النص) تناص مع نص آخر ، وقد يفسر الكاتب عمله فى حوار له فيؤدى هذا النص المحيط - الحوار - وظيفة نص شارح ، وقد يضع الكاتب استشهاداً فى أول فصول كتابه فيجتمع فى هذا الموضوع التناص ومحيطية النص ، إلخ ...

كما ننبه إلى أن چونيت قد مهد الطريق ووضع الأسس النظرية واستشهد بأمثلة ، لكنه لم يتعمق دراسة أثر تفاعل النصوص وتعديها

وعلاقات بعضها ببعض ، على بنية المعنى ، وإن أشار للأمر فى عجالة ، كلما تيسر ذلك . تسرى هذه الملاحظة على كتابه «أطراس» ، كما تسرى على كتاب « عتبات » (النص) Seuils الذى يصف أنواع محيط النص ويصنفها[٢٢] ، وعلى كتاب « مدخل إلى جامع النص » الذى يدرس جامعية النص ومبادئ نظرية الأنواع .

على أن فائدة مثل هذه الدراسات ينبغى أن تتعدى مجرد الرصد والوصف ، إلى تتبع تفاعل النصوص عبر علاقات تعدى النص ، من خلال النص المعين ودراسة أثره على المعنى الذى ينتجه النص وعلى تلقى هذا المعنى وعلى موقع النص من حيث التصنيف والدلالة ، بين النصوص الأخرى التى ينتمى لنسقها أو لمجموعتها . ولعل چونيت اكتفى بالتمهيد ، تاركاً تعميق الدراسات لتلاميذه وتابعيه . فنجد مثلاً چان مارى شيفر Jean-Marie Schaeffer فى كتابه « ما النوع الأدبى » ؟ Qu'est-ce qu'un genre littéraire?[٢٣] يتناول نظرية الأنواع بتفصيل كبير وبتمثيل ، يشكل إتماماً لما بدأه چونيت فى هذا الصدد .

أما فى مصر ، فمن الدراسات الفرنسية التى طبقت نظريات چونيت عن تعدى النص تطبيقاً مثمراً ، ورصدت أثر تفاعل النصوص

على بنيتى الدال والمدلول فى نصوص محددة ، رسالة رنده صبرى تلميذة چونيت عن « إنشائية الحكايات القاسية » والتى تفرد فيها قسماً كبيراً لدراسة النص المحيط فى مجموعة « ڤيلييه دو ليل آدم » القصصية ، التى تحمل عنوان « الحكايات القاسية »[٢٤] ورسالة مىّ التلمسانى عن « إنشائية النص فى اللذات والأيام » ، التى تدرس فيها أشكال تحقق علاقات تعدى النص الخمسة ، فى مجموعة « اللذات والأيام » القصصية لمرسيل بروست ، ثم تدرس وظائفها المساهمة فى تشكيل المعنى وتفسيره ، داخل النص[٢٥] .

فيما يلى ثلاث دراسات عن نصوص روائية أو تداخلت فيها الرواية والمسرحية ، فيما عرف بالمسروايه . يجمع بين هذه الدراسات غلبة اهتمامها ببعض علاقات عبر النصوصية . ففى دراستنا « لوردية ليل » لإبراهيم أصلان ، نتعرض لبعض حالات تناص الرواية مع نصوص مقدسة وشعبية ومع وثيقة حقيقية (نص برقية) والدور الدالالى للعناوين الجانبية ، أو لدور التناص فى البنية الدلالية للعمل . كما تشير الدراسة لعلاقة « وردية ليل » بعده قوالب أو أنواع أدبية وفنية ، تشكل ملامح النص وتظهر انفتاحه على أنواع أخرى ، إنطلاقاً من انتمائه لنوع الرواية .

أما فى « ذات » لصنع الله إبراهيم ، تتعرض الدراسة للتناص بين قصاصات الصحف ، التى تشكل فصولاً كاملة فى الرواية ، وبين الأحداث المروية . كما تتعرض لظاهرة السخرية ، وهى حالة من حالات التناص ، من حيث أن السخرية تضع النص فى علاقة مفارقة مع نصوص وخطابات أخرى ، مذكورة صراحةً أو ضمناً . وهى بهذا المعنى ، تدخل فى مختلف أبواب تعدى النص عند چونيت ، حسب الحال ، بينما هى مبحث قائم بذاته لدى ريفاتير والنقاد الأنجلو ساكسون ، بصفة عامة .

تتعرض الدراسة الثالثة عن المسرواية لقضية تتجاوز تداخل النصوص إلى تداخل الأنواع الأدبية ، ممثلاً فى حالة المسرواية التى تجتمع فيها الرواية والمسرحية . وتحاول الدراسة فى عجالة ، أن تتبع التوظيف الدلالى لهذا التداخل ، بالاضافة إلى إثارة قضية استيراد الأنواع الأدبية من الغرب ، واستيراد حالات الثورة على هذه الأنواع ، بينما هى غير مستقرة بعد تماماً فى تقاليدنا الأدبية . وفى تقديرنا أن دراسة هذه القضية بشكل مستفيض ، كفيلة بتفسير ظهور بعض الأنواع الأدبية واختفاءها من الساحة ، وبتفسير رد فعل المتلقى إزاءها .

الهــوامــش

١ - Julia Kristeva. Semiotikê. Seuil. Paris. 1969

٢ - Mikhail Bakhtine. La Poétique de Dostoiveski. Seuil Paris. 1970

٣ - ج كريستيفا ، سيميوتيكا ، ص ١١٥

٤ - نفسه ، ص ١٣٣ - ١٣٧

٥ - Julia Kristeva. Le Texte du Roman. Mouton. La Haye, 1970

٦ - Marc Angenot. " L'Intertextualité ". Revue des Sciences Humaines, No 189, Lille, 1983, pp. 121 - 135

علماً بأنه لم يتطرق لنسق چونيت فى مقاله .

٧ - نفسه ، ص ١٢٥ ، نقلاً عن فيليب سولرز .

٨ - أنظر مثلاً Paul Zumthor. Essai de Poétique Médiévale. Seuil. Paris. 1972

٩ - Michael Rifaterre. La Production du Texte. Seuil Paris. 1979. p. 128

١٠- Gérard Genette. Palimpsestes. Seuil. Paris. 1982.

يعنى المصطلح الفرنسى الجلد الذى تمحى منه أول كتابة لتحتل محلها كتابة ثانية وهو بالضبط معنى اللفظة العربية : الصحيفة أو الصحيفة التى محيت وكتب عليها ثانية . (أنظر مثلاً محيط الفيروزابادى) .

١١- Gérard Genette. Figures III. Seuil. Paris. 1972

١٢- Gérard Genette. Introduction à L'Architexte. Seuil. Paris. 1979

جيرار چينيت ، مدخل لجامع النص ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ترجمة عبد الرحمن أيوب .

١٣- نفسه ، ص ٧ فى الأصل الفرنسى .

لاحظ أن چونيت أطلق تعبير محيطية النص Paratextualité على ظاهرة تعدى النص ، فى كتابة « مدخل لجامع النص » ، ثم عدل

عن ذلك فى كتابه « أطراس » لتصير إحاطة النص حالة من حالات تعدى النص .

١٤- نفسه ، ص ٨ فى الأصل الفرنسى .

١٥- انظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، أغسطس ١٩٩٢

١٦- يعتبر چونيت تعليق المبدع على نصه وشرحه إياه فى أحاديث صحفية مثلاً أو فى مراسلاته ، جزءاً من محيط النص . لكن النص المحيط فى هذه الحالة يؤدى وظيفة شارحة للنص (أنظر أطراس)

.

١٧- أنظر ، سيزا قاسم ونصر حامد أو زيد (إشراف) أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية، القاهرة ، ص ٣٥٥

١٨- إدوار الخراط ، الكتابة عبر النوعية ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤

١٩- أنظر Tzvetan Todorov. Introduction à la littérature fantastique. Seuil. Paris. 1970

Tzvetan Todorov. Les Genres du Discours. Seuil Paris . 1978

٢٠- وتزفتان تودوروف ، ترجمة الصديق بوعلام ، مدخل إلى الأدب العجائبى ، دار الكلام ، الرباط .

أنظر Philippe Lejeune. Le Pacte Autabiographique. Seuil. Paris. 1975

عقد القراءة (الضمنى) بين الكاتب والقارئ قد يسمى معاهدة أو بروتوكول ، وهو يعنى اتفاقاً يرسيه النص أو التقاليد يحدد كيفية تفسير النص . بروتوكول قراءة المسرحية مثلاً ، يفرض تصور الأحداث على منصة مسرحية . عقد قراءة الرواية يفرض فى التفسير الأخير عدم تصديق وقوع الأحداث فى الحقيقة . وهلم جرا .

٢١- أنظر على الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، مطبعة

٢٣- المعارف ومكتبتها ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ١٣٧ - ١٤٣

وما بعدها .

Gérard Genette. Seuils. Seuil. Paris. 1987

٢٤- Jean-Marie Schaeffer. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Seuil. Paris. 1989

Randa Salry. La paetique des "Contes Cruls" Thesede magistère. Département des Lettres Françaises. Université du Caire. 1978

٢٥- May Telmissany. La Poétique du récit dans "Les plaisirs et les jours" de Marcel Proust. Th. magistère Département des Lettres Françaises.Université du Caire 1994

" وردية ليل " لإبراهيم أصلان
رواية ليل

للوهلة الأولى تبدو (وردية ليل) لإبراهيم أصلان[1] رواية عادية بل عادية بشدة . فلا يكاد يحدث فيها شيء يخرج عن مشاهدة الحياة اليومية لموظف في مصلحة التلغراف ، على مدار عدة أعوام : يلتقى هذا الموظف ، سليمان ، بفتاة أمام سينما ، يذهب لتسليم برقيات ، يشرب الشاى وحده أو مع زملائه ، يتجاذب معهم أطراف حديث عادى " كالدردشة " ، يتلقى برقيات عملاء المكتب .. نكاد هكذا أن نكون قد لخصنا الرواية بشكل سطحى . وربما رجعت طبيعة (وردية ليل) إلى أن بها ملامح تجربة شخصية تشى بفترة عمل إبراهيم أصلان موظفاً بمصلحة التلغراف.

وتتسم الرواية بوحدة ينم عنها العنوان : فهى تدور حول محور مكان واحد : مكتب التلغراف . والشخصيات ، إن وجدت فى مكان آخر ، فذلك لأنها إما خارجة من المكتب أو فى طريقها إليه . أما محور الزمان، فهو الليل . لا يكاد يحدث شيء فى الصباح، وكثيراً ما تنتهى

الفصول قبيل شروق الشمس وبرغم هذه الوحده فإن هناك توتراً خفياً بالنص ينجم مكانيا عن الانتقال من طابق لآخر ومن موقع لآخر ، داخل مبنى المصلحة ، وزمانياً بين وحدة الليل وتعدد الورديات عبر السنين ، فى ظروف مختلفة ، لها مذاقات متباينة .

أما إذا ألقينا نظرة فاحصة على رواية (وردية ليل) ، فإننا نعجب من استيعابها لتقنيات مركبة فى القص والرص ، برغم بساطتها ، تجعلها سبباً لطرح قضايا فنية عديدة ، نركز منها على إشكاليتى النوع الأدبى والتناص أو تفاعل النصوص .

انواع (وردية ليل) والقصة القصيرة :

تتكون (وردية ليل) من مفتتح " فاتحة " ، وخمسة عشر فصلاً ، ومع ذلك فهى رواية قصيرة ، لا يتعدى طولها سبعاً وتسعين صفحة . ويزيد من عدد صفحاتها أن لكل فصل عنواناً يحتل صفحة منفردة . وأطوال الفصول تكاد تتساوى . فالفصل يحتل فى المتوسط ثلاث صفحات ، وقد يزداد نصفاً ، ولا يكاد الفصل يزيد أو ينقص عن ذلك إلا فيما ندر.

وبرغم أن الراوية ، باتساع حجم التجربة فيها وامتداد الزمن المحاكى فيها لا تدع مجالاً للبس فى تصنيفها ، إلا أن قصر الفصول يستدعى ملامح نوع القصة القصيرة المتفق عليها ، ولو بشكل مدرسى[٢] . فالفصل الواحد لا يكاد يعرض إلا حدثا منفرداً ، بسيطاً ، واللغة مركزة، تستخدم جملاً قصير سهلة ، وتعتمد على الإيحاء أكثر منها على التصريح ، فيكفى أن يذكر الراوى فى جملة ، أن " الحريرى " زميل سليمان فى العمل ، قد جرح فى حرب ١٩٦٧ ، وأنه يدعى نسيان وقائع المعركة ، ثم أن يستدعى الحريرى وهو يؤذن فى منتصف الليل فى فصل آخر ، ليرسم لنا تطور نفسية قطاعات كاملة من الشباب فى رحلتها من هزيمة ١٩٦٧ إلى الذهول ، بكافة أنواعه ومسبباته ، أو " الدروشة " أو التطرف .

أما الرابط بين هذه الفصول / القصص القصيرة فهو وحدة المكان مع تنامى خط الزمان ، رغم استقلال كل فصل على مستوى الحدث وعلى مستوى اللحظة الزمنية التى يعرضها . فيكاد يكون كل فصل واقعاً فى يوم مختلف عن يوم الفصل السابق عليه ، ولا تكاد توجد علاقة تواصل

سببية مثلاً بين الفصل والفصل التالى عليه لا سيما فى النصف الثانى من الرواية . لكن الخطاب السردى يحسم ارتباط الفصول بعضها ببعض. ويتحمل مسئولية هذا الخطاب راويان ، أحدهما يستخدم ضمير المتكلم ، والثانى ضمير الغائب ويختار أحدهما على خط الزمن لحظات ليكشفها بخطابه ، ويقفز من لحظة لأخرى من فصل لفصل ، مثلما يحكى إلتقاء سليمان بفتاة مصادفة ، فى الشارع ، ثم لا يذكرها مطلقاً فيما بعد ، ثم ينتقل فى الفصل التالى ليحكى ذهاب سليمان فى مهمة لتسليم برقية ، ثم ينتقل بعد ذلك ليحكى ملمحاً سريعاً من علاقة سليمان ببعض زملائه .

إن تقنية الوثبات فى الزمن قد ترد فى القصة القصيرة أو الرواية وسيلة للتكثيف ، لأن زمن العالم أطول بالضرورة من زمن قراءة الرواية. لكن أصلان يوظف وثباته ليخلق غموضاً كغموض الليل ، فأنت لا تفهم مثلاً لم لا يتعامل الصديقان سليمان ومحمود بالحرارة نفسها التى نجدها فى بداية الرواية ، إلا عندما تقرأ الوصف بعناية لتكتشف أن الرواى قد قفز بك بضعة أعوام .كما أن الراوى قد يعمد إلى كسر

رتابة وردية الليل بأن يكسر خط الزمن ويروى أحداثا جديدة تقع فى زمان يسبق (أو يلى) النقطة الزمنية التى انطلق منها ، أو يخرج عن الزمن تماماً إلى مايشبه الحلم ، كما فى الفصل الأخير .

لكننا نزعم أن تلك الوثبات ، أن لم تكن وليدة كتابة الرواية على مدار ست سنوات[٣] ، فهى علامات على تفتت زمن البداية ، زمن شباب سليمان وصداقته مع محمود . فمنذ الفصل الثامن يكاد كل فصل أن يمثل وثبة فى الزمن إلى الأمام (ثم إلى الخلف فى الفصل الأخير) ، تغطى كل وثبة شهوراً أو أعواما وتحكى تشوهاً بسيطاً أو كبيراً يلحق بالعالم الذى رسم فى الفصول السبعة الأولى : إذ تفتر علاقة سليمان بصديقه محمود ، ويصاب زميلهم الحريرى بما يشبه الذهول أو اللوثه .

وبدلاً من برقيات التهنئة التى ترسل لعجائز يقضون أيامهم الأخيرة فى هدوء ، نجد برقيات مواطنين مطحونين بفراق ذويهم فى البلاد العربية ، ... إلخ . ويستدعى هذا التغير فى العالم ، هذا الانكسار (أو الموت) ، ماتأتى به نهاية الفصل السابع (الذى يقسم الرواية نصفين على المستوى الطباعى كذلك) : حيث نكتشف منتحراً شنقاً ، يشاهد الصديقان سليمان ومحمود معاً ، دون انفعال يذكر .

هذا بينما الزمن فى الفصول السبعة الأولى واحد ، أى أنه يغطى فترة معينة (بداية سليمان فى العمل) ، فهو زمن متطور بشكل طبيعى ومطرد ، برغم أن معظم الفصول يشغل كل منها يوماً بعينه بل أن الفصل الرابع يبدأ حيث ينتهى الفصل الثالث . أى أن الوثبات التى أشرنا إليها لا تغطى مساحات زمنية كبيرة ، بعكس ما يحدث فى النصف الثانى من الرواية .

وردية ليل والسيناريو :

تستدعى (وردية ليل) كذلك شكل السيناريو السينمائى . فكل فصل يكاد يكون مشهداً مستقلاً . نتيجة لوحدة المكان فى كل فصل ، اذ قليلاً ما يضم الفصل أكثر من مكان واحد ، وعادة ما يكون تعدد الأمكنة ضرورياً لتحرك الشخصيات . فالمشهد قد يقع مثلاً فى قبو فى مبنى التلغراف ، أو فى حجرة فيه ، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذى ينزل من بيته فى زيارة لمحمود . لكننا لا نجد مكانين فى فصل واحد لمجرد أن الراوى يصف أحداثاً فى مكان ثم ينتقل ليصف أحداثاً فى مكان آخر ، بل هو يتتبع فحسب حركة شخصية من شخصياته (سليمان فى العادة) .

كما أن الحوار يحتل مساحة كبيرة جداً من الرواية بالنسبة لعدد صفحاتها ، بالاضافة إلى أن الخطاب يحدد بدقة عدد الشخصيات فى كل مشهد (وهو عدد محدود يناسب طبيعة العلاقة بين رواية « وردية الليل » وبين نوع السيناريو السينمائى[٤] . كذلك يحدد الخطاب دور وحركة كل شخصية من خلال السرد والوصف . والواقع أن السرد يؤدى وظيفة وصفية إلي حد كبير فى هذه الرواية ، فهو لا يقتصر على إيراد تطور الحدث - لأنه لا يكاد يوجد حدث - بل ينحو إلى وصف حركة الشخصيات ذهاباً وإياباً ، خروجاً ودخولاً إلى « بؤرة » القص ، كأنما السرد فى الرواية معادل لفظى لمشاهد بصرية ، أو كأنه إرشادات لحركة الممثلين .

ويفسر هذا الطرح لجوء أصلان إلى إستخدام راويين . فهو لا يلجأ لهما من قبيل التنويع (والبديع) السردى فحسب ، بل هو يلجأ إلى أحدهما حسب الحال ، حسب وجهة النظر التى يبغى عرضها . فإن أراد أن يصف الحركة كما يراها سليمان ، استخدم سليمان / الراوى بضمير المتكلم وان أراد أن يصف الحركة (والعالم) وسليمان جزء منهما ، استخدم راويا خارجيا ، بضمير الغائب .

والراوى فى (وردية ليل) ليس عليمـاً ، ولا يشـير لدخـائل النفوس، فهو لا يحلل أموراً من وجهة نظره أو وجهة نظر شخصياته ، بل يصف ما يراه من زوايته ، كأنه عين كاميرا ، لكن أدوات اللغة تضيف بعداً لتلك الكاميرا ، فاستخدام ضمير "الأنا" يضفى حميمية على المشاهد ، تعادلها "موضوعية" استخدام الضمير "هو" .

لذلك فـ (وردية ليل) رواية عن الأشياء والأجساد ، لا تحلل نفساً أو تصف إحساساً ، بل توحى بذلك من خلال وصف العالم فى الفصل الثامن الذى عنوانه "كوب شاى" ، لا يصف الراوى "إبراهيم" مللـه أو وطأة الوقت ، بل يسهب فى وصف تفصيلى واقعى لعملية إحضار كوب شاى والعودة به للمكتب ، وعلى القارئ أن (يملأ فراغ النص) ، وأن يستنتج الباقى والمقصود ، لذلك تقترب (وردية الليل) من الرواية الواقعية الأمريكية ، فى النصف الأول من القرن العشرين عند شتاينبك وهيمنجواى التى كثرت المقارنة بينها وفن السينما .

وردية ليل والسيرة الذاتية :

يبقى أن نشير فى عجالة إلى أن بطل (وردية ليل) موظف

تلغراف ، وأنه كثيراً ما يستخدم ضمير المتكلم راوياً ، ومادمنا نعلم أن إبراهيم أصلان أمضى فترة طويلة موظف تلغراف ، فإن ذلك قد يستدعى عند البعض أن تقرأ " الوردية " على أنها من نوع السيرة الذاتية ، لكننا نميل إلى عدم اعتبار مثل هذه القراءة منتجة ، لأن ملامح التخييل (Fiction) كافية فى النص لنفى الاهتمام بهذا المنحى ، لكن قد يكون مفيداً ، كما أسلفنا ، أن نتلمس أثر خطاب الخبرة الشخصية على الخطاب الفنى فى (وردية ليل) ، من حيث العلاقة بين إيقاع الكتابة عبر ست سنوات (من ١٩٨٥ ، إلى ١٩٩١) وبين النص ، ومن حيث ثراء الرواية بتفاصيل ودخائل لا يعلمها إلا أبناء المهنة ، ربما كان من أهمها نص البرقية الذى يشغل الفصل الثانى عشر ، ، وهى برقية حقيقية أرسلها مواطن إلى زوجته .

وردية ليل وعبر النصيه :

لقد لمسنا هنا الوجه الثانى لأهمية (وردية ليل) وهو تفاعل النصوص وعبر النصية فيها[٥] ، ونرصد منها بخاصة ثلاث حالات : عناوين الفصول ، والوثيقة (نص برقية الزوج طلعت لزوجته السجينة ليلى) والتناص مع كتب مقدسة .

عناوين الفصول :

يؤدى العنوان عادة وظيفة من خلال تفاعله مع النص الذى يليه[٦] ، فقد يلخص العنوان لب النص أو يبرز جانبا فيه أو يتهكم عليه أو يفسره أو يزيده غموضاً ، أو كل ذلك معاً ، فأما عن عنوان النص العام "وردية ليل " فهو يلخص الرواية فى كلمتين ، وأما عناوين الفصول ، فهى فى الغالب تركز على حديث الأشياء (أو صمتها) ، لتؤكد أن "الوردية" رواية عن الأشياء ، ولذا نجد عناوين مثل : فستان التيل ، الدرج ، مصابيح ، نوافذ ، كوب شاى ، عبر حاجز من زجاج ، السلالم ، تحتل إذن الأشياء مساحة هامة فى العناوين .

ولو تأملنا هذه الفصول ، وجدنا أنها لا تركز فى النص على الشئ المذكور فى العنوان ، وإن أشار إليه العنوان ، فمثلا ، لا تذكر المصابيح إلا مرة واحدة ، فى الفصل الخامس : "مصابيح" ، حين ينظر سليمان الراوى عبر نافذة الحجرة ليرى مصابيح الشارع المضيئة ، علامة على استمرار الحياة ليلاً ، قبل النوم ، بيد أن الفصل موضوعه هو معلومات عن ماضى رؤسائه فى العمل : بيومى السياسى القديم ، جرجس الذى

يعيش مع زوج غير التى أرادها ، الحريرى الذى جرح فى ٦٧ ويعشق عبد الناصر ، بالإضافة إلى حوارات التسلية بين الموظفين ، العزاب يبغون الزواج ، إشارة العنوان للمصابيح تعطيها أهمية جديدة وبعداً آخر. كأن الراوى لا يذكر من كل الحوارات والمعلومات إلا صورة جماد : المصابيح ، مرة وهى مضيئة والناس تسهر أمام مكتب التلغراف ، ومرة وهى مطفأة ، ويوحى بذلك أن الجيران يغلقون شرفاتهم ، كأن الراوى (أو المؤلف) بإشارته الخفية فى العنوان لا يريدنا أن نستخلص إلا فكرة توهج الحياة ثم انطفاءها ، فيكون العنوان هنا بمثابة شبه نص يستمد مادته ومعناه من نص الفصل .

وفى الفصل التالى "نوافذ" يحكى الراوى ليلة عمل لمحمود والحريرى ، وهما يجمعان البرقيات فى رزم يصلحان من شأنها وينصرفان ، لكن العنوان يلفت النظر إلى أن محموداً ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل ، أثناء الوردية ، ثم إلى أنه يبدأ فى الانصراف حين تغلق النوافذ ويقترب النهار ، كما يذكرنا بأن سليمان يفعل الشئ نفسه فى الفصل السابق ، وبأن العاملين فى الغرفة نفسها عادة ما يراقبون

زميلاتهن عبر النافذة ، تكتسب هنا النوافذ معناها الجديد ، فهى وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف ، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجى ، وبالنساء ، خاصة بالنسبة للعزاب الباحثين عن الزواج ، وتبدو النوافذ بطلاً من أبطال الرواية لا يقتصر التركيز عليها على فصل بعينه ، بل تبرز أهميتها على امتداد النص ، كان العنوان ما هو إلا وسيلة لتحديد أهم عناصر الصورة عبر الرواية ، دون التقيد فحسب بعلاقة هذا العنصر بالفصل الذى يحمل اسمه ، وكأن العناوين معاً تشكل نصاً موازياً ، أكثر أهمية ، وأكثر شاعرية لاعتماده على شبكة من الاستعارات تنقلنا عبر الفصول ، لتشرح مثلاً معنى النوافذ ، ولذلك فذكر الأشياء فى العناوين يكشف أهميتها من حيث هى نص مواز ، لا يرفعها فحسب إلى مصاف الشخصيات التى تنظر عبر النوافذ وتستضئ بالمصابيح .

وقد يضيف بعض العناوين معنى جديداً للفصل فى حد ذاته مثل الإشارة "الحاجز الزجاج" التى تعبر عن المسافة الفاصلة بين سليمان والمواطنة هدى ، التى تبرق لخطيبها أنها تزوجت من عربى ميسور الحال .

ويخلق بعض العناوين حميمية وتعاطفاً بين القارئ وبين شخصيات عابرة ، ففى الفصل الثانى عشر نتعرف قصة زوج ملتاع يرسل برقية شوق ومؤازرة لزوجه السجينة بسجن مكه العمومى ، لكن العنوان « طلعت وليلى » يكسو هاتين الشخصيتين لحماً ويقربهما من القارئ ، نتيجة لتسميتهما ، وخاصة أن الزوجة بالصدفة تحمل اسم المعشوقة الأبدية ليلى .

الوثيقة :

كما أسلفنا ، يشغل الفصل الثانى عشر[٧] نص برقية أرسلها فعلاً زوج لزوجه المسجونة بمكة وقد وثقها الكاتب بملاحظة فى أسفل الصفحة : « صورة طبق الأصل لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينات » ، يؤكد هذا التوثيق انتماء البرقية إلى عالم الواقع ، ويحدد لها تاريخاً ومكاناً .

إن التضمين فى هذه الحالة شديد الخصوصية ، نظراً لأنه يمثل ولوجاً

لعالم الواقع ، داخل عالم الرواية المتخيل ، بحيث تتغير طبيعة كل من العالمين عند نقطة التماس هذه ، فيصير هذا الواقع بنصه جزءاً من عالم متخيل ، ويكتسب خاصية جديدة فى سياق النص ويعطى للتخييل مصداقية معينة .

فى (وردية ليل) تخلق الوثيقة البرقية ، كذلك ، نوعاً من التناص الداخلى ، أى تفاعل النص بعضه مع البعض الآخر ، فمثلث طلعت الزوج الصابر ، البعيد عن ليلى زوجه ، سجينة مكة (الفصلان ١١ - ١٢) هو الوجه الآخر لمثلث هدى الفتاة ، السعيدة بزواجها من العربى المسن ميسور الحال ، التى تنهى علاقاتها بخطيبها المغترب فى دولة عربية لادخار مصاريف الزواج .

يكاد يرقى هذا التناص إلى مرتبة الاستعارة : كأن الزوج السعيدة هدى مآلها السجن مثل ليلى وكأن الزوج العربى أصبح سجناً مثل سجن مكة ، وكأن الخطيب المصرى يشتى بفتاته هدى عندما تغترب كما يحدث للزوج طلعت ، ويقوى من أثر هذه الاستعارة إن الوثيقة همزة وصل بين عالمى الواقع والتخييل .

التناص المقدس :

ان نظرة سريعة إلى أعمال أصلان السابقة تكتشف تفاعلها مع نصوص مقدسة ، فنجد فى عنوان مجموعته (يوسف الرداء) إشارة لقصة النبى يوسف ، وفى شخصية يوسف النجار فى رواية (مالك الحزين) ، إشارة إلى زوج السيدة مريم ، أما فى (وردية ليل) فالنص تشربه استعارة يخلقها عنوانا المفتتح والفصل الأخير ، حيث يلعب العنوان هنا دوراً تناصياً لا دور « محيط نصى »[٨] فحسبه .

« الفاتحة » إشارة إلى عنوان أول سورة فى القرآن ، و « الرؤيا » إشارة إلى عنوان آخر كتب الكتاب المقدس ، يضفى هذا التناص على « الوردية » هالة علوية ، تضفى على الرواية مستوى ميتافيزيقيا يزيد من غموضها ومن ثباتها تدعمه الإشارات القوية إلى الأشياء فى العناوين ، كأن كل فصول الرواية ينحو نحو نهاية واحدة كبرى برغم أنها كتبت منفصلة ، فى أوقات مختلفة ، تماماً مثل فصول القرآن والكتاب المقدس .

بيد أن المفتتح فى (وردية ليل) نابع من سلطة المؤلف مباشرة ، فهو يوقعه باسمه « إبراهيم » بينما الفصل الأخير جزء من سياق التخييل الذى ينبع من سلطة الراوى ، لكن تظل الفاتحة فى « الوردية » نصاً يستمد العون فى مواجهة واقع أليم محزن من قوة أعلى ، كما فى فاتحة القرآن . أما هذه القوة فى الوردية فهى حكمة « جبال الكحل تفنيها المراود » التى تنتمى إلى زمن « تأسطر » و (تقدس) لأنه ماض ، زمن ذكرى أم ابراهيم . وتعود الرواية فى نهايتها بفصل « الرؤيا » إلى زمن شبيه ، كأن الرواية رحلة ، يعرض آخر فصولها خلاصتها ويستدير ليمسك بأول طرفها ، فى « فاتحة » . فـ (وردية ليل) هى كذلك صعود سليمان من القبو إلى الدور الرابع بمكتب التلغراف ثم هبوطه للدور الأول ، عبر مشواره الوظيفى ، وينتهى هذا المنحنى فى الفصل الأخير برؤيا كابوسية يرى فيها سليمان نفسه وقد هبط إلى القبو ، (كما يهبط فى أعماق نفسه) ليخرج إلى زمان أسطورى ، يقترب فيه من السماء كأنه صعد إليها ، تماماً كما ينكسر هنا تتابع الزمن الروائى ، فسليمان يهبط إلى القبو وقد فرغ من إرسال برقية هدى (التى كان قد أرسلها فى الفصل العاشر) فهبوطه إذن يقع فى لحظة تسبق (وربما تلى) الفصول من الحادى عشر إلى الرابع عشر ،

حيث يهبط سليمان فى الفصل الخامس عشر ، علماً بأن عنوان الفصل الحادى عشر ينبئنا أن هناك« يوماً آخر » قد مضى على الأقل بعد إرسال برقية هدى ، فى هذا الزمن (خارج الزمن) يرى سليمان رؤيا للقيامة « الأبوكاليبسية » ، لسماء حمراء يطعنها ولما يشبه العاصفة الترابية تقترب منه ، كأنها نهاية العالم كما وصفها يوحنا فى سفر الرؤيا .

والإشارة إلى هدى تعقد بنية الصورة الدلالية فى الرواية ، لأنها تستحضر فى الختام صورة الزواج / القتل (من خلال السماء الطعينة) وتربطها بصورتى الزواج / الفراق عند هدى وليلى ، حيث أن محرك الرؤيا هو برقية هدى ، كما أن صورة السماء الحمراء صدى لصورة موجودة فى الفصل الرابع[٩] . كأن الرؤيا مركبة من مخزون صور فى ذاكرة سليمان .

هكذا تبدو الرؤيا كأنها إعادة تركيب الصور والمعانى والعلاقات ، كاسرة التسلسل التتابعى للزمن فى الرواية ، تربط أول الرواية بآخرها وتستحضر خلاصة الرواية فى ختامها : هول القيامة قادم لأنه يشبه قصتى هدى وطلعت وليلى . سينتهى الزمان ويتفتت تراباً واغتراباً

كحال الأصدقاء سليمان ومحمود الحريرى ، الذين لا يكاد يتعرف أحدهم الآخر فى نهاية الرواية .

إذن ، يلعب التناص مع المقدس ، إضافة للراوى وللصور البيانية وللوثيقة ، دور تحويل تتابعية الخطاب السردى إلى تزامنية صور تربط فيها انهيار العالم فى الآخرة بهموم يعيشها بشر فى الدنيا ، على مستوى التخييل .

إن سفر الرؤيا نهاية مفتوحة بالأمل لمن يؤمن بالمسيح . برغم أهوال الآخرة وبرغم الإشارة للربيع في رؤيا سليمان ، فإننا نشعر بغلبه اليأس وبما يوحى بخطر يقترب . إنما الأمل فى « الوردية » جنين الفاتحة لا الخاتمة « جبال الكحل تفنيها المراود » كالكتل الترابية المقتربة . مرة أخرى ، يكسر أصلان خط التسلسل الزمنى ، بصورة تزامنية تنتج توتراً بين وحدات النص ، يجادل ثبات هذا النص الظاهرى ، لكن هذا الربط لا يعنى أن النص مغلق ، بل هو على العكس مفتوح ، ينتظر بقية . تماماً كما أن سفر الرؤيا لم يغلق الباب على كتب أخرى فى العهد الجديد وخارجه ، ويؤكد ذلك أن أصلان ختم الرواية بجملة : « انتهى الكتاب الأول » ، كأن لنا أن ننتظر رواية أسفار أخرى « أبو كريفا » .

الهوامش

١ - إبراهيم أصلان ، وردية ليل ، رواية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٢ - أنظر مثلاً : رشاد رشدى ، فن القصة القصيرة ، القاهرة والاسكندرية ، المكتب المصرى الحديث ط ٥ ، ١٩٨٢ ، خاصة ص ١١٠ - ١٢٣ .

٣ - وردية ليل : ص ١٠٧ ، « الوراق ، فبراير ١٩٨٥ - مارس ١٩٩١ » .

٤ - أنظر : مدخل إلى جامع النص لجيرار چينيت مترجماً بالعربية وصادراً عن دار طوبقال المغربية ١٩٨٦ . يسمى چينيت العلاقة بين نص وبين النوع الذى ينتمى إليه النص : Architextualité جامعية النص . بيد أن العلاقة بين وردية ليل ونوع السيناريو هى شبيهة بذلك ، لأن النص ليس سيناريو خالصاً .

٥ - أنظر : لجيرار چينيت Palimpsestes, Seuil, 1982 ، باريس ، وفيه يعرف المؤلف بخمسة أنواع من العلاقات التى تسمى بعلاقات

تفاعل النصوص ويسميها چينيت عبر نصية : Transtextualité والتناص Intertextualité نوع منها .

٦ - أنظر : المرجع المهم لليو هوك La Marque du Titre, Mouton, 1981 لاهاى ، وكذلك جيرار چينيت : Seuils, Seuil, 1987 ، باريس .

٧ - وردية ليل ، ص ٨٧ - ٨٩

٨ - أنظر : Palimpsestes ، سبق ذكره .

تناصى : Intertextuel يشير لعلاقة بين نصين أحدهما يستدعى الأخر أو يقتبس منه أو يحيل إليه .. إلخ . بينما محيط نصى Paratextuel يشير إلى ما يحيط بنص ما من عناوين ومقدمة وخاتمة .

٩ - وردية ليل ، ص ٢٤ «ثم رفعت وجهى إلى السماء القريبة التى احمرت حوافها » . ص ١٠٧ « أمد نصلاً فضياً إلى لحم السماء (...) تنسحب يدى إلى جوارى فى انتظار الدمعة الحمراء وهى تبزغ» .

لاحظ كذلك تطابق الشكل الطباعى لبرقية طلعت إلى ليلى مع وصف الراوى للرؤيا .

" ذات " لصنع الله إبراهيم
ذات الرواية

يقـول بعض النقـاد إن الراوئى لاينفك يكتب نفس الرواية عـبـر إبداعـاته المختلفة . ولعل صنع الله إبراهيم من أصدق من ينطبق عليهم هذا القـول فى أدبنا المصـرى المعاصر . فـرغم تبـاين رواياته الشـديد ، حتى لتـعـجب أن كـاتبـهـا واحد ، إلا أنك تسـتطيع أن تلمس عـناصـر السيرة الذاتية فيـها . فروايات صنع الله تمثل شهاداته عن عصره وعن " ذاته " . " تلك الرائحة " يمكن قراءتها على ضوء تجربته فى المعتقل أما " نجمة أغسطس " فمـن المفيد مقـارنتها بكـتابتـه هو شخصيا عن السد العـالى (إنسـان السد العـالى) . و " بيروت.. بيروت" جاءت بعد زيارته للبنان .

ونحن لانـسـوق هذه الأمـثلة سـعـيـاً وراء مـا عـفى عليـه الزمن من تقصى أثر السـيرة الذاتيـة فى العـمل الأدبى ، وإنما نسوقهـا لنـدلل على

الوحدة التى تندرج فيها روايات صنع الله ابراهيم . ويعضد من وجهة نظرنا أن الراوى فيها يستخدم دائما ضمير المتكلم ، وهو إلى ذلك المحور العمل ، كأنه غلالة رقيقة يختفي وراءها المؤلف .

للمرة الأولى فى أدب صنع الله إبراهيم نجد الراوى لايتحدث عن نفسه ، بل عن شخصية أخرى (نسائية هذه المرة) " ذات " ، وان كنا نشعر بذات الراوى فى البداية ، حيث يستعرض مختلف اللحظات التى يمكن أن يبدأ منها روايته وحين يمارس سخريته من شخصياته . ثم ما يلبث أن يعود للسرد التقليدى الذى درج عليه صنع الله ، من حيث تتبع منطقى زمانيا ومكانيا وسببيا لقصة البطلة ، العادية والمواقف البسيطة التى تواجه أياً منا فى حياة يومية . هنا يتخفى الراوى خلف شخصياته وإن ظل مشيرا إلى نفسه وإلينا (بلسانه) من خلال السخرية ، وهو يروى قصة " ذات " البورجوازية الصغيرة ، عبر جمهوريات عبد الناصر والسادات ومبارك .

١ - السخرية :

استخدم صنع الله ابراهيم السخرية فى روايته " اللجنة " ، لكن سخريته فى " ذات " أشد لأن الراوى فيها ليس شخصية فى القصة مما يهيىء له أن يبتعد بمسافة كافية عن الشخصيات وعن البطلة وأن يصدر عليهم أحكامه ويوسعهم لذعا ، حيث تصير الشخصيات جميعا على

نفس المستوى تحت سلطة الراوى . ويزيد من ذلك كون الراوى متكلماً عن البطلة " ذات " بضمير الغائب بينما يأتى استخدامه لضمير المتكلم فى سياق سخريته من الشخصيات والأحداث .

(أ) السخرية فى رواية " ذات " مفتاح من مفاتيح العمل . وهى تتجلى فى تعليقات الراوى واختياراته ؛ مثلما فى الموقف الذى يصف فيه رجل البطلة حين ترميها جارة جاهلة بأنها شيوعية (كأنها سبة) أو حين يختار اسما فرعونيا لرئيس ذات فى العمل ، فهذا الاختيار مرتبط برجعية ضمنية ، ألا

وهى رسوخ البيروقراطية المصرية منذ عهود سحيقة ، أو حين ينحت ألفاظا تثير الابتسام ، مثل السرمكة ، بمعنى ظاهرة تركيب السيراميك للأرضيات .

(ب) إلا أن السخرية فى الراوية ترتبط أساسا بتسمية الأشياء بغير أسمائها . فالخيانة الزوجية اسمها " زيارات ليلية " واستمناء الأزواج المحبطين " اعتماد على النفس " . كما أن هذا التكنيك قد يرقى لمرتبة الاستعارة حين يجسد تعبير " المقاطعة " شعور البطلة بضغط المجتمع عليها لتندرج فى قوالبه ، المتمثلة فى نشر الأخبار المثيرة وإثبات الصعود البورجوازى الصغير بتغيير ديكورات المنزل ثم ارتداء الحجاب .

ونلمس هنا ازدواج السخرية وتعدد مستوياتها بتعدد المحيطات المرجعية ، فتعبير " المقاطعة ؛ يشير لانعزال ذات عن زميلاتها ، لكنه يذكرنا كذلك بمقاطعة إسرائيل . وتناقض المرجعين مع تباين

خطورتيهما ولد سخرية مزدوجة . وقد تكون السخرية من السخرية نفسها . فمثل هذا التركيب نلحظه فى اختيار تعبير " مسيرة الهدم والبناء " على غرار ثقافة الهدم والبناء " (شعار كتاب الأهالى) للإشارة لتغيير الديكورات كمنجز رئيسى لعصر السادات ، بما يمثل مستوى أول للسخرية ومستوى ثانيا يداعب الكاتب فيه نفسه ورفاقه .

(جـ) إلا أن تسمية الأشياء بغير أسمائها يمثل محوراً أساسياً فى بنية النص الدلالية ، جنبا إلى جنب مع السخرية ، لأن نص " ذات " (الرواية ومقتطفات الصحف المضمنه) يرتكز على هذه التقنية ويتخطى توظيفها " كبديع " لتعبر عن محور من محاور المعنى ، عن الزيف والكذب اللذين يسودان عالم الراوية (وعالمنا) واللذين يظهران حتى فى أبسط المواقف ، على مستوى القول ، حين يختلق عبد المجيد ، زوج ذات ، الموظف البسيط المحبط ، بطولات وهمية ، وحين تخونه ذات فيسمى الراوى ذلك زيارات ليلية . ويظهر الكذب كذلك

على مستوى الفعل ، حين يهدد المسئولون أبا طفلة صعقها
عمود إنارة بتشريح الجثة إن لم يقرر أن الطفلة مريضة بالقلب
. كما يظهر مثلا فى تصريحات صحفية ، يتضمنها النص ،
لصاحب شركة توظيف أموال يسمى المضاربة تجارة حلالاً .

٢ - التناص :

(أ) إن السخرية هى إحدى الروابط العضوية بين عنصرى النص :
الرواية ومقتطفات الصحف . لقد استخدم صنع الله
فى " ذات " تقنية أثيرة إلى نفسه ، إلا وهى " الكولاج "
أو (القص واللصق) ، استخدمها فى " نجمة أغسطس " حين
ساق إلى جانب السرد وثائق عن النحت عند ما يكل انجلو
وفى " بيروت بيروت " ، عندما تقاطع النص مع سيناريو فيلم
تسجيلى عن المأساة اللبنانية .

(ب) أما فى " ذات " فإن صنع الله يورد بين فصول الرواية فصولا من مقتطفات الصحف ، جمعت أحيانا على أساس وحدة الموضوع ، مثل فصول فضائح الصرف الصحى فى الاسكندرية وتوظيف الأموال ، وأحيانا بشكل يبدو عشوائيا أو عفويا ، مما يعطى انطباعا بالتشتت والتكرار أحيانا .

لكن هذه العشوائية لاتعيب النص . فهى تمثل تراكم الأخبار فى رأس قارىء للصحف لايلوى على شىء كذات التى يتمثل عملها فى إعداد ملفات من قصاصات الصحف . كما أن العشوائية لاتنفى تولد مضامين ساخرة ، حين نقرأ تصريحا ثم نقيضه أو خبراً عن فصل رئيس شركة ق . ع مختلس ثم تعيينه رئيساً لشركة أخري (ق . ع طبعاً) فهى بذلك تكشف بصفها الطولى ما قد يغيب عن ذهن قارىء الصحف اليومى من مؤامرات مدبرة لنسف القطاع العام ، كما نرى فى أخبار تعيين رؤساء لشركاته يتولون فى الوقت نفسه رئاسة شركات خاصة منافسة ، تبدأ بعدها شركات القطاع العام فى الانهيار . أو كما نرى

فى أخبار عن تعاون بعض المسئولين مع شركات توظيف الأموال ثم توليهم مناصب هامة فى هذه الشركات بعد إقالتهم ، بما يكشف التواطؤ الرسمى .

(جـ) إلا أن هذه المقتطفات قد تتناص مع الرواية ، أولا باستدعائها السرد (ففصل توظيف الأموال يسبق تسليم ذات مدخراتها لصاحب شركة منها) ثم بإقامة جسور مع السرد (فكما تنتهى حكاية الريان بضياع أموال المودعين ، يخبرنا الراوى أن الشيخ لم يرد لذات الألف جنيه " رغم أنه يعرف ربنا "

(د) وقد يتعقد هذا التناص ليصير السرد الروائى استعارة تصف مقتطفات الصحف . ونرى نحو ذلك فى الفصل الذى يروى قصص الشغالات الثلاث اللاتى عملن عند ذات . ففى المقتطفات السابقة على هذا الفصل نجد مانشتات عن قيام

أشهر الشيوخ التلفزيونيين باستخراج العفاريت من أجساد الأنس وبهدايتها إلى الإسلام ، ولانلمس بوضوح علاقة المقتطفات بالرواية ، إلى أن يحكى الراوى عن الشغالة التى تسرق سكان العمارة وتشيع أن ذلك من فعل العفاريت فالزمن الذى تسلب فيه عقول الناس ، تسلب فيه أموالهم كذلك ، والعفاريت هى الفاعل دائماً .

وربما تقودنا الاستعارة إلى أبعد من ذلك فى هذا المثال ، على الأقل فى العلاقة التى يخلقها الراوى بين عهود رؤساء ثلاثة تعاقبوا على خدمة الشعب وبين الشغالات اللاتى تعاقبن على خدمة " ذات " ، حيث تمثل كل منهن نمطا يسود فى عهدها ، وأقربهن إلينا زمنيا هى شغالة العفاريت الحرامية .

(هـ) إن التناص بين خطابى السرد والتوثيق عند صنع الله إبراهيم جدير بالدراسة ، لاسيما أن تفاعلهما يحمل الوثيقة أبعادا

لاتحتويها فى سياقها الأصلى .. وهذه الظاهرة أوضح ما تكون فى رواية " ذات ، نظرا لتعدد الصحف التى استقى منها المؤلف مقتطفاته . لكن ذلك التنوع لايسبب تشيتا للمتلقى ، بل هو يسهم فى خلق المحيط العام الذى تدور فيه أحداث الرواية ، كأنه إشارات مسرحية غير مباشرة ، وهى تعطى شحنة انفعالية متطورة ، كما تتطور أحداث الرواية .

ثم أن النص الوثائقى يسهم ، فى حقيقة الأمر ، فى تركيز انتباه المتلقى على حقبة زمنية بعينها (هى الجمهورية الأخيرة) لأنه يتكون من اخبار نشر معظمها (وربما كلها) بعد أكتوبر ١٩٨١ ، بينما نجد فى السرد إشارات متعددة لأزمنة تسبق هذا التاريخ ، بل وأحيانا لانستطيع الاستدلال من النص بدقة ، على الزمن الذى تدور فيه الأحداث ، ربما لأنه لا توجد اختلافات جذرية فى توجهات النظام منذ ١٩٧١.

إن رواية " ذات " لصنع الله إبراهيم تتميز عن سابقاتها بامتداد الفترة الزمنية التى تغطيها الأحداث ، ويزيد هذا الامتداد باستخدام الفلاش باك ، مما يجعل الأحداث تدور فيما يزيد عن ربع قرن ، لكننا لانشعر مع ذلك براحة لوجود توتر بين هذه المساحة الزمنية وبين تركيز اللحظة وتكثيفها المأزوم الذى يطرحه المؤلف فى مشاهد روايته .

فإن قلنا إن صنع الله يكتب دائما الرواية / الأزمة ، التى تتركز فيها الأحداث حول موقف واحد فى الزمان والمكان (رجل فى موقع السد فى " نجمة أغسطس " رجل خارج من المعتقل ليواجه معتقل المجتمع فى " تلك الرائحة " فلا يسعنا أن نقول الشىء نفسه عن " ذات " ربما لأن صنع الله قد أشرف بهدوء على تجربة " طويلة النفس " وربما لأن الأزمة التى نعيشها ليست لحظية ، بل هى ممتدة لكل لحظات حياتنا منذ سنين ، وملتفة حتى حول جلودنا ، لسنين أخرى قادمة ، على ما يبدو .

- ٤ -

عندما تلجأ الرواية للمسرحية
(عن المسرواية)

الحديث عن الرواية لا يكتمل إلا بالحديث عن صورها المتطرفة التى تمتزج بالشعر (كما ينظر لها إدوار الخراط مثلاً وكما نجدها عند تلاميذه وغيرهم) ، أو التى تمتزج بالمسرح (ونعنى تحديداً المسرواية) ظهرت " المسرواية " بشكل أو بآخر فى الغرب ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، عند هاردى [١] وفلوبير[٢]، ثم جويس[٣] فى القرن العشرين ، وإن كانت لها ارهاصات سابقة ، عند ديدرو[٤] ، فى القرن الثامن عشر مثلاً . وأصبح من المتعارف عليه أن المسراوية شكل أدبى، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان ، باخراجهما الطباعى المميز .

لايكاد الأدب العربى يعرف هذا النوع إلا نادراً . ولقد رصدنا حالات تعد على أصابع اليد الواحدة في مصر ، أشهرها (محاكمة إيزيس)[٥] للويس عوض و (بنك القلق)[٦] لتوفيق الحكيم و (نيويورك ٨٠)[٧] ليوسف ادريس .

لقد ورثنا عن الغرب الرواية والمسرحية كما نعرفهما الآن ، وكذلك الحال بالنسبة للمسرواية . ونستطيع أن نزعم أن المسرواية قد ظهرت فى الغرب ، أولاً حين لم تكن التقاليد الروائية قد استقرت تماما فى القرن التاسع عشر ، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة فى تصنيف الأنواع الأدبية كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة ، نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت فى الفترة نفسها ، مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال الطبقة البورجوازية المواكب لاكتمال الثورة الصناعية الثانية ، فى نهاية القرن التاسع عشر .

فبينما وصل الحال ببرونتيير[٨] في فرنسا مثلاً ، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات الدارويني ، ظهرت أعمال تخرج على هذه التصنيفات ، بتحطيم الحواجز بين الأنواع[٩] ، حيث نجد القصيدة النثرية عند بودلير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة

آنذاك) . مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبديع وبين إيقاع النثر الذى لايتلزم عروضاً . ونجد كذلك المسرواية .

كانت مسرواية فلوبير (غواية القديس انطونيوس) ، إذن ، منتهى تراث طويل من الرواية والمسرح ، تناسب شكلها المزعج والمتمرد مع الأطروحه التى انعقد حولها العمل ، والتى نستشفها من خلال تحطيم فلوبير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح وطالح ، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينها ، فاستفاد فلوبير فى عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً ، ولاشك أن ذلك كان مقصد جويس من إيراده فاصلاً مسرحياً فى روايته (عوليس) .

أما فى أدبنا المصرى فاللجوء إلى قالب المسرواية لم يكن وليد تطور طبيعى للظروف ، فعمر الرواية والمسرحية (بالشكل المتعارف عليه) لم يكن يجاوز السبعين عاماً ، عندما نشر الحكيم (بنك القلق) . وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد فى أدبنا . فالأرجح أن ظهور المسرواية فى أدبنا كان راجعاً إما إلى الرغبة فى تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دلالياً من الجمع بين خطابى المسرحية والرواية . وربما

كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف فى محاولة تحطيم قالب الرواية على منوال ما حدث فى الغرب .

لم تنشر مسرواية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا فى سبتمبر ١٩٩٢ ، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٢ ، ١٩٤٦ ، فى زمن معاصر لدعوته الشهيرة " حطموا عمود الشعر " فى مقدمة (بلوتولاند)(١٠) وربما جاز أن نرى فى ذلك محاولة من لويس عوض لتحطيم المواضعات الجامدة فى المسرحية والرواية كما فى الشعر ، متأثراً بالتراث الغربى ومنتهياته آنذاك .

أما توفيق الحكيم ، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن ينقل إلى الأدب العربى قوالب الأدب الغربى(١١) . وهو فى سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله ، ليغتصب له جذوراً ما فى ثقافتنا . ولا نظنه قد شذ عن هذه القاعدة حين كتب مسروايته (بنك القلق) ، سيما أنها جاءت فى أخريات حياته الإبداعية (١٩٧٦) ، وكان فضلها أساساً هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا

(إذ كان نص عوض مجهولاً) وليس قيمة العمل أو القضايا التى أثارها .

بالنسبة ليوسف إدريس ، فقد كتب مسروايته (نيويورك ٨٠) عام ١٩٨٠، فى زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها « مسرواية » ، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق) ، وأنه لم يصاحبها شرح نقدى يمهد لها ، لامن جانب النقاد ولا من جانب المؤلف ، من زاوية نظرية الأنواع . ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التى كان يكتبها الحكيم عن عصاته وحماره ، وكان يخلط فيها الحوار بالسرد ، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفى أكثر منه أدبى .

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرواية جديرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها . وربما أوضح لنا هذا المنظور سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب . فلا شك أن هناك ما يدفع بالكاتب لأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية ، ولا شك أن هناك ما يدفع به لأن يمزج بينهما . يعنى أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين ، خاصة من حيث إنتاج الدلالة ، لاسيما وأن المسرواية تمزج الحوار بالسرد

فى حين أن الحوار مقبول بوصفه عنصراً داخل الرواية منذ قرون طويلة ، ومنذ نشأتها في الأدب العربى . فما الداعى للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعى يضع اسم الشخصية قبل العبارة التى تقولها ويكتب إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار ، إلى جانب السرد ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا لأول علامة فارقة بين الصيغتين السردية والمسرحية[١٢] :

١ - الخطاب :

(أ) الراوى :

من البديهى أن الفارق الأساسى بين الصيغة السردية والصيغة المسرحية هو الراوى ، فالسرد في الرواية يتحمل مسؤوليته راو ، بينما لايوجد سرد بالمعنى الحقيقى للكلمة فى المسرحية . فالحكاية يعرضها الراوى أساساً فى الحالة الأولى . أما فى الحالة الثانية ، فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذى يتولى مسؤلية عرض الحكاية .

(ب) سلطة الخطاب :

فى الصيغة السردية يكون الراوى وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظرياً مسئولية توجيهها وخطابها ، وللراوى سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف فى الإطار الخطابى الداخلى للعمل . أما فى الصيغة المسرحية ، فيكاد المؤلف يختفى ، ولا يظهر إلا فى إرشادات الحركة والإخراج ، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك . عندما نقرأ عملاً روائياً ، فنحن نعرف أن المؤلف ينيب الراوى (أو الرواه) عنه فى تحمل مسئولية الخطاب وصدقه (أو كذبه) وتوجيهه ، والتقييم السلبى والإيجابى للأمور . لكن هذه السلطات تتفتت فى العمل المسرحى ، وتتحمل كل شخصية مسئولية خطابها ، نتيجة غياب منبر القص الأعلى الموحد : الراوى . تمتلك الصيغة السردية إذن القدرة والسلطة لإصدار أحكام موثقة بالصدق والكذب مثلاً ، لأن هذه الأحكام تصدر عن خطاب يتحمله منبر واحد . أما الصيغة المسرحية فلا تملك ذلك على إطلاقه ، لأن المنابر / الشخصيات على المستوى نفسه من السلطة

والمصداقية ، وفيها يحدد الفعل - لا الراوى - قيمة خطابها ومدى صدقه .

(جـ) وسائل الصيغة التقنية :

ينتج عن اختلاف طبيعة وعلاقات منابر الخطاب فى الصيغتين اختلافات فى المعنى المنتج ، يتبع حدود وسائل إنتاج المعنى فى كل صيغة . فالسرد يمنح إمكان التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها فى بؤرة الحكاية ، بينما لا يتوافر ذلك فى المسرحية لغياب الراوى ضامن البؤرة(١٣) .

كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة ، إذ لاتقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما ، ولا من حيث الانتقال داخلهما ، إلى الماضى أو المستقبل ، من مكان لمكان ، على عكس القيود المادية (الزمانية والمكانية) التي تقيد المسرحية ، كطول مدة العرض ، إمكانات الميزانية وتغيير المناظر .... الخ .... إلا إذا لم يقصد المؤلف عرضها على المسرح .

٢ - الزمان / المكان :

الواقع أن هذه علامة فارقة مهمة بين الصيغتين المسرحية والسردية، فزمان / مكان السرد مزدوج ، إذ ينتج تلقائياً عن فعل السرد عالمان : عالم الحاكى (وفيه الراوى) وعالم المحكى (وفيه زمان ومكان الشخصيات)[١٤] ، وبالتالى ينتج زمانان ومكانان . ولما كان الحاكى متقدماً على المحكى منطقياً ، فكثيراً ما ينشأ انطباع وجود السرد فى إطار الزمن الماضى ، مهما استخدمت صيغ المضارعة وزمن الحاضر ، وذلك لهيمنة وضع حاك يحكى عن شىء المفروض أنه قد حدث فعلاً عند وقوع الحكى .

أما زمان / مكان المسرحية فحاضر مفرد ، مهما تغير المكان فى المسرحية فهو محصور فى بؤرة يحيط بها المشاهد ، أو يحيط بها مكان العرض (المسرح من حيث هو مبنى ، الخشبة ، الساحة) وليس ثمة راوٍ يضاف مكانه إلى مكان الأحداث . كما أن الأحداث تقع دوماً فى حاضر اتصال المتفرج بالخشبة فقط ، (أو بتمثلها على الورق بالنسبة

للقارىء ؛ ما أن يطلع على شكل المسرحية الطباعى) مهما كانت هناك عودات للماضى أو قفزات للمستقبل داخل الحكاية ·

مما لاشك فيه أيضاً أن هناك أساساً جوهرياً للتمييز بين الصيغتين المسرحية والسردية ، يرتبط بالقابلية المتعارف عليها للنص المسرحى لأن ينتج فى سياق نظام علامات تمثالية (ايقونية) تحيط بعلامات النص اللفظية ، أي أن يصاحب النص تمثيل (ممثلون) وحركة ومناظر ، فى مساحة محددة كالمسرح ، ولو بأن يحول القارىء النص إلى صورة فى ذهنه · بينما لاتلزم المواضعات قارىء الرواية بذلك ·

وحسبنا ذلك ما دمنا نستعرض ما سبق بحثاً عن فهم للمسرراوية التى هى عمل مطبوع ، تتغير طبيعته وجنسه لو عرض على مسرح أو على « شريط » ·

على ضوء ما تقدم تتضح لنا خصوصية إنتاج الدلالة فى المسرواية فتلك عملية مركبة تستفيد من إمكانات الدلالة فى صيغتى المسرحية والرواية · وتفسر لنا هذه النظرة استخدام المسرواية فى أدبنا ·

في (محاكمة إيزيس) نلاحظ أن السرد قد افتتح النص واختتمه (ثمانى صفحات في البداية وصفحة فى النهاية) ، بينما معظم النص مكتوب بصيغة مسرحية (عشرون صفحة) . إذ تولى الراوى بسلطته تقديم الشخصيات الإلهية ، وأوحى لنا بالحكم سلباً وإيجاباً عليها ، ثم يتركنا المؤلف لنشاهد صراع الشخصيات في المسرحية ، حيث الحجة تقارع الحجة فى موضوع نسب ابن إيزيس لأزوريس وألوهيته . ثم يعود لنا بالراوى فى الختام ليكشف لنا فى الخطاب السردى عن مكنون خواطر الشخصيات حيال الحكم ببراءة إيزيس ، وليوجه المتلقى بسلطته إلى الشك فى مصداقية ودوافع هذا الحكم .

فى (بنك القلق) لتوفيق الحكيم ، لايخضع توزيع صيغ الخطاب للاستثمار الدلالى كما عند لويس عوض . بل هو نتيجة هم شكلى بحت . لذلك نجد فصول النص العشرة تنتظم دائماً فى شكل نص سردى ، يمثل حوالى نصف الفصل ، يتبعه مشهد تمثيلى . وإن كنا نلاحظ أن النص السردى يستغل إمكاناته فينطلق إلى أماكن متعددة

ويعرض أحداثاً لايستسيغ الذوق العربى (ولا الرقيب) أن تعرض على المسرح ، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة . كما يظهر الراوى العليم ليخبر القارىء بما يخفى حتى على كثير من الشخصيات ليفهم دوافعها ، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها (مثلما يحدث حين نكشف خيانة فاطمة لأختها وتكفيرها عن ذلك بتبتلها فى محراب ميرفت ابنة أختها) .

أما (نيويورك ٨٠) فتقوم على حوار طويل بين مثقف مصرى وعاهرة أمريكية ، ونرى فيها استخداماً دلالياً لصيغ الخطاب . فالحوار يعرض المستوى الظاهر من احتكاك المصرى بالحضارة الغربية فى واحد من أوجهها القبيحة : سخطه على تبذل المرأة وإباؤه فى مواجهة "هجومها " أما السرد فى معظمه فهو تحليل بصيغة وضمير الغائب ، لما يدور على المستوى الباطن فى نفس المثقف المصرى الذى يتزلزل كيانه وتهتز قناعاته وقيمه قبل أن يجتاز الامتحان فى النهاية ، ويتمكن فى الإنتصار على الغواية .

لذلك يظهر السرد غالباً إما لتهيئة الموقف لحوار مواجهة جديد وإما لتضع الحكاية خواطر المصرى فى بؤرتها . ويعبر هذا التوازى - بين خطاب " هو " المسرحى والخطاب السردى الذى يشغل " هو " بؤرته - عن توتر الشخصية . فبينما يؤكد رفضه الانزلاق للإغراء الجسدى والحضارى الغربى - من خلال خطاب على المستوى نفسه من سلطة خطاب الغانية - يبرز حيرته واستعداده للاستسلام للغواية ، عبر خطاب له سلطة أعلى ، لأنه يصدر عن منبر الراوى .

كما يزيد من التعبير عن التوتر ، صراع الزمان - المكان فى الصيغتين . فزمن الحاضر المسرحى يتوتر مع زمن الماضى للسرد / التحليل ، وسجن المكان والشخصية الأخرى (العاهرة) يتوتر إزاء الخروج لأماكن أخرى بالسرد ، وبالإضافة إلى قوة صورة السجن ، لتصور القارئ للشخصيتين حبيستى الحجرة مثلاً ، وتوترها مع خروج السرد عن هذا السجن إلى أعماق خواطر المصرى .

كما أسلفنا ، لم تتأسس المسراوية شكلاً أو نوعاً مستقلاً بذاته فى الغرب ولا فى الأدب المصرى . وإذا كانت قد ظهرت تبعاً لظروف موضوعية فى الغرب(١٥) ، فلا نرى أن هذه الظروف قد نضجت فى مصر ، لتظهر حاجة ملحة لمزج المسرح بالرواية . بينما ظهر المزج بين الشعر والقصة فى « القصة والقصيدة » كما يسميها إدوار الخراط مثلاً ، ربما لقدم (وهرم ؟) الشعر فى ثقافتنا .

لكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية فى أدبنا كما استنبتت تقنيات عديدة فى الرواية ، كتيار الوعى والمونولوج الداخلى وتعدد الرواة وتقنيات السينما ، فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخدم الدلالة فى نصيهما ، فإننا نظن أن الحكيم لم يكن يسعى لغير نقل « تحفة » جديدة عن الغرب ، كما فعل فى ما أسماه «التراچيديا الإسلامية» ثم «مسرح اللامعقول» .

ربما لم يحن الوقت بعد لميلاد طبيعي للمسراوية . لكن لا شك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغي فى أدبنا ، فبينما تعد بعض

أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها (« غواية القديس أنطونيوس » لفلوبير و « عوليس » لجويس ، مثلاً) ، نجد المسرواية فى أدبنا علماً على أقل أعمال أصحابها أهمية ، ربما لأن زمن ميلاد حقيقى لمسرواية ناضجة لم يحن بعد .

●

الهوامش

١ - انظر : Th. Hardy, The Dynasts

٢ - انظر : G. Flaubert, La Tentation de st Antoine

٣ - انظر : J. Joyce, uUlysse

٤ - انظر : D. Diderot, Jaques le Fataliste

٥ - لويس عوض ، محاكمة إيزيس ، مجلة القاهرة العدد ١١٨ ، سبتمبر ١٩٩٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ص.ص ١٥٥ - ١٨٥

٦ - توفيق الحكيم ، بنك القلق ، القاهرة ، دار المعارف . بدون تاريخ ، ط ١

٧ - يوسف إدريس ، نيويورك ٨٠ ، الأعمال الكاملة ، الروايات ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص.ص ٥ - ٥٩

٨ - انظر الفصل المكتوب عن نظرية الارتقاء في تاريخ الأدب في :
Brunetière. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Hachette. Paris. 1899

٩ - سبق ذلك تحطيم الحواجز داخل النوع الواحد ، مثل الفصل الحاسم بين الجد والهزل فى المسرح ، كما حطم الرومانسيون قيوداً ومواضعات كثيرة ، فى المسرح مثلاً .

١٠ - لويس عوض ، بلوتولاند ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتب ، ط ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ٩

١١ - انظر : توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ط ١ ، ١٩٤٩ ، حيث يتحدث فى المقدمة عن رغبته فى كتابة تراچيديا إسلامية من خلال مسرحيته أهل الكهف . ومقدمة يا طالع الشجرة ١٩٦٢ وخاتمة الطعام لكل فم ١٩٦٣ للناشر نفسه ١٩٦٩ ، حيث يتحدث عن كتابة مسرحية بأسلوب الحاكى الشعبى ، ثم يحكى مأساة أجاممنون بهذا الأسلوب . والأمثلة كثيرة فى مقدماته وأحاديثه .

١٢ - تشكل الإجابة عن هذا السؤال عماد رسالة كاتب السطور المسجلة لنيل الماچستير فى يوليو ١٩٨٨ بجامعة القاهرة عن الأشكال

الروائية والمسرحية فى أعمال يوجين يونسكو . والأطروحات التالية قابلة للمناقشة والتعديل فى جميع تفاصيلها بالطبع . وهو ما نقوم به فى البحث الذى لم ينشر بعد .

١٣ - يوضح جيرار چينيت فى خطاب القص الجديد Nowveau Discours du récit ١٩٨٣ أن الراوى هو الذى يضع الشـخـصـيـة فى بؤرة الاهتمام .

١٤ - انظر : جيرار چينيت Figures III ١٩٧٢ ، حيث يطور مصطلحات تودوروف التى نستخدمها .

١٥ - انظر : چاكلين ڤيسڤاناثان ، "Spectacles de l'esprit" in Poétique 75 باريس ، ١٩٨٨ ص.ص ٣٧٣ - ٣٩١

القسم الثانى

- ١ -

المسرح مستورداً ومستولداً

إن المسرح كغيره من القوالب الفنية والأنواع الأدبية ، وليد بيئته وسياقه التاريخي والاجتماعي . لذلك فالأشكال الأدبية تتباين في خصائصها وظروف ميلادها ونظرة المتلقي لها ، تبعاً لتباين الثقافات والعصور . فالاشكال الفنية والأدبية ليست قوالب عامة ، ذات قواعد منطقية ثابتة عبر التاريخ والبلدان ، إلا إذا نظرنا لأعرض خطوطها ، مثل الشكل السردي في مقابل الشكل المسرحي ، أو الشكل ذي متكلم أول واحد في مقابل شكل بأكثر من متكلم غير متراتبين ، والأسلوب النثري في مقابل الأسلوب الشعري ، إلخ .

من الطبيعي إذن ألا تولد أنواع معينة في بعض البيئات ، مثلما غاب المسرح عن الثقافة العربية لقرون عديدة . لكننا نرى أنه يمكن استنبات نوع أدبي أو فني معين في غير بيئته ، بصورة ناجحة ، شريطة

توافر عوامل معينة · منها : تهيوء المتلقى لقبول الجديد ، إنتاج النوع الوافد بغزارة وعلى مدى زمنى طويل ، أن يؤدى النوع الجديد وظيفة اجتماعية أو ايديولوجية أو فنية ، وأن يكون هناك تواصل بين النوع الجديد وتقاليد التلقى ، أو التقاليد الأدبية السابقة عليه أو المضامين الشائعة فى الممارسات الفنية زمن التلقى · فإن لم تتوفر هذه العوامل ، لم يمكن استنبات نوع فى غير بيئته ويبدو تعسف استيراده إلى ثقافة تلفظه · فنجاح استنبات جنس فنى أو أدبى وافد لايعنى بالضرورة نجاح استنبات أى نوع يندرج تحت هذا الجنس ·

سوف نتعرض لمسألة غياب المسرح فى الثقافة العربية والمصرية (بعد الحقبة الفرعونية) ثم (إعادة) استنباته فى المنطقة ، لاسيما فى مصر ، بعد أن وفد عليها فى شكله الغربى · وبعد استعراضنا التاريخى ، سوف نضرب بالمسرح الشعرى فى مصر مثلا علي نوع مسرحى نجح استيراده إلى حد ما ، وبمسرح العبث مثلا على نوع مسرحى لم ينجح فى التجذر فى ثقافتنا المصرية ·

بعيداً عن الاستيراد والاستنبات ، ربما كانت أفضل وسيلة لاستيلاد شكل مسرحى خاص هى الانطلاق من مفردات تراثية

وفولكلورية ، ترتبط بالقالب نفسه لابمجرد مضمونه ، حتى وإن كانت هذه المفردات أو الممارسات تعتبر هامشية بالنسبة للمسرح . فى هذه الحالة ، لاينبغى أن يكون ذلك بغرض التأصيل لمسرح بديل عما يعرفه المسرح المصرى على مدار تطوره منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ، وإنما بغرض استكشاف ما يمكن أن يتطور مستقبلاً لينتج مسرحاً جديداً ، أو بديلاً ، أو « تجريبياً » .

الثابت أن الثقافة العربية الإسلامية لم تعرف المسرح كما عرفه الغرب إلا فى حالات محدودة لم يقدر لها التطور والنضج . وفى مصر تحديداً ، حدثت قطيعة مبكرة مع المسرح الفرعونى ، الذى اتسم بأنه مسرح أسرار ، بل مسرح سرى طقسى ، مرتبط وثيقاً بالعبادة ومحدود بالممارسة داخل المعبد[١] . حدثت هذه القطيعة منذ العصر القبطى ، بسبب المؤثر العبرى فى المسيحية ، والذى ابتدع رفض التصوير وتقديس اللفظ والكتابة بوصفهما تجسيداً للروح القدس ، وبسبب محدودية الطقس فى مساحة المعبد وارتباط أدائه بطائفة كهان الآلهة الفرعونية

التى اندثرت تدرجيا بعد انتشار المسيحية وبسبب اضطرار الأقباط إلى الاستخفاء بدينهم أحيانا أو إلى تجنب الإسراف فى الإعلان عنه ، تحت وطأة الاضطهاد الدينى / السياسى الذى مارسه الاحتلال الرومانى ، مما قضى على امكانية استمرار المسرح فى الممارسات القبطية ، بعكس قيم وممارسات فرعونية عديدة احتفظ بها الأقباط .

أما المسرح عند العرب ، فقد شرح محمد عزيزة[٢] أسباب غيابه فى الثقافة العربية الاسلامية مشيرا بصورة جامعة لاجتهادات من سبقوه فى هذا الموضوع (ناقداً إياها) . يرى البعض أن الارتحال وحياة البداوة كانا حائلين دون نشأة المسرح فى الجزيرة العربية ، منذ ما قبل ظهور الاسلام ، والذى واكب تثبيت أقدام المدن الكبرى فى نجد والحجاز على أساس أن المسرح يحتاج للاستقرار ولمجتمع ذى مؤسسات ، مقيم فى مبانى ومعتمد على بنية أساسية ، يجتمع من خلالها مشاهدو المسرح . والواقع أن المسرح القديم عند الاغريق والفراعنة والصينى نشأ فى مجتمعات مستقرة وعلى قدر من التمدن . وعند الاغريق مثلا ،

كان الأدب ملحميا ثم ظهر المسرح مع نشأة المدن الكبرى كأثينا واسبرطة لكن البداوة لاتحول بالضرورة دون نشأة مسرح شعبي جوال ، وهو الدور الذي لابد لعبه الشعراء والخطباء ، كما أن المسرح لم يظهر حتى بعد أن صارت للعرب امبراطورية قوية ومزدهرة .

بعد الرسالة ، كان الاسلام كاليهودية ، يحرم التصوير . والتمثيل نوع من التصوير ، بالبشر لا بالحجر أو اللون . أضف إلى ذلك أن القرآن وصم الشعراء بالكذب ، إذ يتبعهم « الغاوون »[٣] . فما بالك بالممثل الذى ينتحل شخصية غير شخصيته ، ويقول كلاماً لا مصداقية له إلا فى الفضاء المسرحى . الواقع أن الكنيسة شرقاً وغرباً كانت تحرم المسرح للسببين الآنفين : تحريم التصوير ، واعتبار تقمص الشخصية المسرحية ضربا من الكذب (وربما السحر)[٤] . على أن تحريم التصوير لم يمنع وجود التصوير فى الثقافة الاسلامية ، وازدراء الشعراء لم يمنعهم من مواصلة « الكذب » والغزل .

يعتبر عزيزة أن مثل هذه التفسيرات غير كافية . ويرى أن غياب المسرح عند العرب المسلمين سببه الأساسى أن المسرح (يعنى لدى

الإغريق) قد نشأ منطلقاً من الصراع بين قدر الآلهة وإرادة الإنسان ، بطل التراحيديا ، أى منذ المرحلة التى قرر فيها الانسان أن يتحدى إرادة الآلهة . بينما تأسست الثقافة الاسلامية على ميراث قدرى « ما شاء الله كان وما قدر فعل » ، وعلى خضوع المخلوق لمشيئة الخالق ، يستوى فى ذلك نظرة السنة الجبرية للانسان ، ونظرة الاشاعرة للإنسان على أنه حر فى حدود معينة ، ونظرة المعتزلة التي تعتمد العقل إلا فيما استقر على أنه إرادة الله .

لذلك التفسير وجاهته . لكنه يقيس على المسرح الإغريقى فيعتبر الصراع (بين الانسان والإله تحديدا) معياراً أساسياً فى المسرح . إلا أن المسرح يمكن أن يوجد بدون صراع . فالاساس فيه أن يكون هناك مشاهِدون (بكسر الهاء) ومشاهَدون (بفتحها) منتشرين على فضاء ما ، بحضور أجسادهم(٥) . فالمسرح عند الفراعنة - ككل مسرح دينى طقسى - نشأ من طاعة الله لا من التمرد عليه . بل أن المسرح الأغريقى كثيرا ما كان يكرس سلطة الآلهة المطلقة - كسلطة الحاكم أو

البرلمان - فكل من خرج على مشيئة الآلهة كان مآله الهلاك . ويتطور الفكر والمسرح ، ظهر أبطال مسرحيات ينتقدون الآلهة ، بل ويشككون في عدلها وحتى في وجودها . يكفى أن نقارن في هذا الصدد ، بين أبطال أسخيلوس الذين يُضحى بهم ، عبرة لمن يخرج على طاعة الآلهة والدولة ، وبين بعض أبطال يوربيدس الثائرين المتشككين(٦) .

في اعتقادنا الخاص ، أن غياب المسرح عند العرب المسلمين مرده أساساً إلى خصائص المسرح ، مقارنة بالشعر والحكاية ، من حيث منبر الخطاب وخاصية الغياب/الحضور(٧) . لقد عرف العرب منذ ما قبل الاسلام ، أغراضا شعرية عديدة تصب في قالب القصيدة القديمة المعروف كالفخر والهجاء والمدح والغزل ، الخ . وعرفوا أخبار أيام العرب ورواية الخرافات وسجع الكهن ومأثور النثر . وكلها أنواع أدبية تعتمد من حيث مصدر الخطاب على الراوى أو المخبر الواحد الأعلى ، سواء استخدم ضمير الغائب أو ضمير المتكلم وإن ورد حوار في هذه الأنواع

فقد كان دائما قصيرا وخاضعا لسلطة الراوى ، منظم الخطاب . ويتمثل ذلك فى ارتباط الحوار دائما بفعل القول ، الذى يحركه المتكلم الأول ، أو الراوى .

قبل الإسلام ، كان اعتماد الخطاب (لننعته بالأدبى تجاوزاً) على الراوى يمثل تكريسا للسلطة : سلطة الشاعر الناطق باسم القبيلة ، أو باسم تمرده الشخصى ، كما فعل الشعراء الصعاليك ، سلطة الشيخ علي الشباب ، يروى لهم أيام العرب وخرافاتهم ، وهى تماثل سلطة زعيم القبيلة السياسية ، وسلطة الكاهن على من يطلبه .

بعد الإسلام ، صار القرآن هو الكتاب والخطاب الأول . واعتمد كذلك على سلطة الراوى المُخبر لتكريس السلطة الالهية التى تتحمل مسئولية النص والخطاب . تتمثل هذه السلطة فى تأثير مصدر الخطاب على المخاطب . لأن الأول يفرض على الثانى مضمون الخطاب وقيمه ويوجه الخطاب وإدراك المتلقى « الحسى » والذهنى حيثما شاء . كذلك تتمثل تلك السلطة داخل الخطاب فى سيطرة المصدر على باقى

« الشخصيات » فى النص ، حيث إن وجودها رهن بوجوده وكلامها لايصل للمخاطب إلا عبر المصدر الأول : الراوى المخبر ، لاسيما إذا استخدم المخبر ضمير المتكلم : هكذا نرى القرآن يصف من يعارض النبى بأنه « عتل » و « زنيم » دون أن يستطيع الكافر ردا ، ويصور فرعون جبارا ظالما ، بينما لايدافع هو عن نفسه ، كما أن الشاعر العربى القديم ينسب الفضل لنفسه ولمن يشاء ، دون أن يثبت الحق إلا قوله وقول مخبر مختلف عنه يؤيده أو يعارضه .

لهذا السبب فى تصورنا ، لم ينشأ المسرح فى الثقافة العربية الإسلامية ، لأن المسرح يفترض تنازل مصدر الخطاب عن هيمنته المطلقة على عالم الخطاب ، التى تشبه هيمنه الخليفة على الدولة ، ليضع مخبرين بالخطاب فى حوار ، رأساً برأس ، دون سلطة عليا فوقهما . كما أن المسرح يعنى التمثيل وحضور البشر المتكلمين ، حضوراً مادياً ، مما يحدهم بحدود الزمان والمكان والإدراك الحسى ، فتنتفى عنهم هالة القدسية الناشئة من اختفائهم وراء رمز الكلمات ، كأنهم لايدركهم تصور ، لاسبيل إليهم إلا عبر المخبر الأول الأعلى .

يقول الروائى الفرنسى إميل زولا Emile Zola إن الكاتب بمثابة الإله الآب بالنسبة لشخصياته[٨] ونضيف نحن أن الراوى يتمتع بنفس السطوة ، إذ هو مندوب الكاتب فى العمل السردى وهو أعلى منابر الخطاب فى نسيج الحكى (أعلى من خطاب الشخصيات) حتى وإن لم يوظف موقعه هذا . فى المقابل ، يشير المخرج المسرحى الفرنسى جان كلودجال Jean-Claude Gal إلى أن صانع التراجيديا الأغريقية ، عندما أضاف (إلى الشعر) شخصية ثانية (عدا المتكلم الأول الأعلى فى الملحمة) مات الإله[٩] . أى أن ميلاد المسرح كحوار مُمَثل كان يحمل فى طياته انهيار سطوة الآلهة ، التى تعادلها فى الأدب سلطة الراوى على السرد الملحمى .

إن سلطة الراوى ليست مطلقة إلا بمقدار ما يسمح له الكاتب بذلك كما أن حرية الحوار فى المسرحية لاتنفى سلطة الكاتب وراءها ، إذ أنه الوحيد الذى يستطيع أن يضع فى فم شخصياته ما شاء من حوار وأن ينتهى بالأحداث إلى الحد الذى يريده . لكن يظل الراوى هو وكيل

الكاتب بينما لا وساطة مماثلة فى المسرحية ويظل الراوى هو المدخل الوحيد للعمل ، بينما لاتعرف المسرحية سلطة كهذه . فسلطة الكاتب على مسرحيته تحتاج للتعامل الدقيق مع تعدد منابر الخطاب ، شخوص المسرحية ، لأنها متحررة من الوقوع المباشر تحت سطوة منبر أعلى ، كالراوى وكيل الكاتب ، فى الأشكال السردية .

فى اعتقادنا أن نسق القيم فى المجتمع العربى قبل الاسلام وبعده ، نفى امكانية وجود حوار متحرر من سلطة أعلى وتمثيل يلغى الهالة المحيطة بما هو غائب خلف الألفاظ . فكما يُسيطر إله القبيلة وزعيمها على المقدارات ، يُسيطر الله والخليفة - ظله فى الأرض - على العالمين يُسيطر المخبر المتكلم الأعلى ، كالراوى ، على الخطاب . فلا يُتصور أن تتنحى هذه السلطة قليلا على نحو ما حدث عند الاغريق القدامى ، إذ وجدت فى أثينا مساحة من الحرية إزاء الدولة والحاكم ، مواكبة لنمو اقتصادى وحضرى ، ومساحة من التحرر النسبى من سطوة الآلهة سمحت بميلاد الحوار الفلسفى والمسرحى ، وبتراجع سيطرة المنبر الأوحد ،

كالراوى فى نص الملحمة ، على الساحة الأدبية . وإن كان وقوع هذا التطور فى حدود سطوة الدولة والاقرار بوجود الآلهة وقدرها ، فى معظم الأحيان ، إلا أن ازدهار المسرح الاغريقى مع اسخيلس وسوفوكلس كان مواكباً لتثبيت إقدام الديمقراطية الاثينية - ولعل هناك شيئا من الشبه بين بنية المسرح وبنية البرلمان ، من حيث المعمار ، وانقسام الفضاء إلى مكان للمتكلمين وآخر لباقى الأعضاء المستمعين ، واستخدام الحوار ، وتقنينات البلاغة والإلقاء ، الخ . وهو ما يدعم نظرية أن وظيفة المسرح هى محاكاة تخيلية لبنىً ما فى المجتمع .

يعجب كثير من النقاد كيف أن المسلمين نقلوا الفلسفة الأغريقية إلى العربية ولم يلتفتوا إلى بويطيقا ارسطو[١٠] . من المشهور أن ابن رشد نقل ارسطو للعربية ولخصه ونقده وشرحه . لكن عندما تطرق للمسرح ، اكتفى بمعاملته على أنه شعر محض ، وترجم التراجيديا والكوميديا بالمدح والهجاء ، إلحاقاً لهما بالغرضين الشهيرين فى الشعر العربى . فسر البعض هذه الظاهرة بأن العرب لم يفهموا ما جاء بكتب

أرسطو ، لأنهم لم يروا مسرحاً من قبل . بينما ذهب البعض إلى أن اعتزاز العرب وزهوهم بشعرهم ، حجب عن نظرهم ما عداه من فنون يمارسها الآخرون ، بحيث ظنوا أن فنون القول تتلخص أساسا فى الشعر أو أنه لايوجد فن يطاول قامة الشعر العربى .

على كل حال ، فات العرب والمسلمين أن ينتجوا مسرحا ، لاسيما وأنه لم تنشأ حاجة أو وظيفة اجتماعية للمسرح ، بل اضطلع بالأمر الشعر والنثر القديمان ، تحت راية المتكلم المتسلط تسلط الأب والخليفة ، واكتفى العرب والمسلمون بأن يشاهدوا أنفسهم فى ساحات القاء الشعر دون الحاجة لأن يصنعوا مسرحاً كما عرفه الغرب . بينما كان المسرح عند الفراعنة مثلاً ، تطويراً للطقس الدينى وجزءاً منه ، يُستخدم ليتمثل الشعب أحداثاً اسطورية ، وليلمس أثرها فى نفسه ويتعلم حكمتها وعبرتها[١١] . عند الاغريق ، كان المسرح كذلك ، على ارجح النظريات، تطويراً لطقس احتفالى دينيا كان أو بشريا بحتا ، مثلما ظهرت مسرحيات الاسرار المسيحية فى العصور الوسطى على اعتاب الكنائس.

وقد تطور المسرح الاغريقى ليلعب دورا أكثر تعقيدا من الطقس ، كمعادل لديمقراطية البرلمان وليكون كذلك وسيلة لبث قيم الخضوع لسلطة الآلهة والدولة . وما الشفقة والتطهر اللتين يتحدث عنهما ارسطوا بالنسبة للتراجيديا إلا وصفا للنتيجة الاجتماعية لانسحاق الأبطال أمام قدر الآلهة ، إذ يشفق المشاهد على الأبطال (وعلى نفسه ، من أن يقف موقفهم) فيتطهر (من جراثيم الثورة على السلطة والنظم القائمة) . أما الكوميديا ، فلا شك أن وظيفتها كانت الترفيه ، والتنفيس عن طريق النقد ، فى حدود المباح .

على أن العرب المسلمين عرفوا أشكالا بدائية وأخرى شعبية من المسرح فى نهاية العصور الوسطى ، لكنها أشكال لم يقدر لها التطور ، لأنها ظلت حبيسة نشأتها الطقسية الاحتفالية أو وظيفتها الترويحية البسيطة ، فى ظل مجتمعات بسيطة من حيث بنيتها الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية التى تحكمها ، تحت الاحتلا ل العثمانى فى الغالب حيث توارى الحراك الاجتماعى وانغلقت وكل طائفة وكل طبقة على ذاتها.

عرف الشيعة فى ايران والعراق مسرحيات التعازى التى تقترب من شكل مسرحيات الاسرار فى العصور الوسطى الأوروبية[١٢] . وهى استعادة طقسية لحادث مقتل الحسين وتمثل تطويرا لمواكب عاشوراء . أن هذه المسرحيات منجم لم يستغل بما فيه الكفاية فى مسرحنا العربى المعاصر ، وربما لأن الطقس يقيدها ، كما أن ثبات القرآن والمؤسسة الدينية والاحترام الذى يحظيان به ، يثبتان شعائر الصلاة والحج وطقوس قراء ة القرآن ، مما يمنع تطورها إلي طقوس مسرحية ، وبالكاد توجد بعض الممارسات الصوفية التى طورت التعامل مع القرآن والذكر لتجعل منه ضرباً من الرقص وغناء القرآن ، مثلما يفعل دراويش مولاى جلال الدين الرومى ، لكن يظل الطقس محاصراً ومحصوراً فى هدفه الدينى أو الصوفى ولايُستولد مسرحاً . نلاحظ أيضا أن شكل التعازى المسرحى قد ظهر فى بيئة شيعية ثائرة على سلطة الخليفة ، وهو ما نرى فيه تعزيزاً لاطروحتنا حول ارتباط نشأة المسرح بسياق اجتماعى وسياسى يسمح بشىء من التحرر إزاء سلطة الراوى وسلطة الحاكم .

كما عرف المصريون فى ظل العثمانيين « التحبيظ » ، وهو شكل مسرحى يمتزج بالغناء المضحك أو اللاهى وبالألعاب البلهلوانية ، كان يقدم للترفيه داخل البيوت ، وأحيانا فى الشارع ، وظل حبيس هذه الوظيفة وهذا الفضاء المحدد(١٣) .

وعرف العرب كذلك ، فى ظل الدولة العثمانية تطويراً للانشاد الشعبى ولألعاب الموالد ، مثل الحكواتى في المغرب العربى وخيال الظل والقرة قوز الذى ينسب منشوءه لآسيا الصغرى ، وهذا الشكلان يقعان فى مساحة بين المسرح ومسرح الظل ومسرح العرائس ، بالإضافة إلى انشاد الملاحم الشعبية ، حيث لابد كان المنشد يقدم أحيانا أداءً تمثيلياً أو يصاحبه « مقلداتى » يؤدى تمثيلاً صامتاً(١٤) .

كل هذه الأشكال لم يكتب لها التطور لتكون مسرحاً مرتبطاً بفضاء معين وبنصوص ثابتة تحترمها المؤسسة ، لأنها ظلت حبيسة وظائفها الطقسية والترفيهية والتنفسية ولأنها كانت شعبية ، أى بالضرورة متغيرة ، متنقلة ، لاترتبط بفضاء ثابت أو بنص ثابت ، لأنها

على هامش الطبقات الحاكمة والقوية وعلى هامش الدولة ومؤسساتها ، التى منها المسرح كما نعرفه اليوم . ربما رجع ذلك لأن هذه الأشكال ولدت فى بنية مجتمع وسيط ، فى بيئة شعبية متخلفة مادياً ، فى ظل هرم اجتماعى تراتبى لايتحرك ، وفى ظل مؤسسات لم تنتفتح على أعرض شرائح الشعب ، فلم تعرف المسرح إلا للترفيه ، فى حدود القصر والذى كان تحبيظا موازيا لقرة الشعب وتحبيظه .

ليس مهما أن يكون مسرحنا فى مصر أو فى الوطن العربى شبيهاً بالمسرح فى الغرب من حيث تقاليده ومؤسساته وشكل الفضاء وجماليات النص والعرض ، فالتاريخ والظروف يختلفون فى الحالين . لكن الباعث على استقصائنا المسرح قبل أن يستولد فى العصور الحديثة هو أن أشكاله البدائية لم تتطور ولم تفض لأشكال فنية تعيش اليوم بل أن هذه الأشكال البدائية فى سبيلها للزوال ، وزال بعضها فعلاً ، بينما عاشت أشكال مسرحية كثيرة فى القالب الغربى الذى استنبت بشكل صناعى فى مصر ، منذ القرن التاسع عشر .

مع بداية القرن الثامن عشر ، عرفت مصر المسرح بشكله الأوربى الحديث ، الذى استقرت تقاليده قياساً أو تمرداً على المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى القرن السابع عشر . فقد أقامت الحملة الفرنسية مسرحاً بالأزبكية ، لكن تأثيره كان محدوداً وكا ن أغلب جمهوره من جنود وضباط الحملة نفسها . يكفى أن نقرأ وصف الجبرتى لاحتفالية المسرح لنعرف أن تأثير ما عرض في الأزبكية ، ناهيك عن فهمه ، لم يعرف طريقه للمصريين[١٥] .

ذهب كل أثر للمسرح مع الحملة . لذا ، فالبداية الحقيقية للمسرح الحديث يؤرخ لها بعهد الخديوى اسماعيل[١٦] ، وبانشائه دار الأوبرا ، حيث قدمت أوبرا « ريجولتو » بالايطالية فى حفل افتتاح قناة السويس . ومنذئذ والفرق الأجنبية ، لاسيما الفرنسية ، تقدم عروضا مسرحية وأوبرالية فى مصر ، يحضرها جمهور معظمه من الجاليات الأجنبية وبعضه من مثقفى الارستقراطية المصرية التى تكونت حول الخديوى .

أما العروض باللغة العربية فى مصر ، فقد قدمها أولا يعقوب صنوع ، منذ ١٨٧٠ ، أى بعد عام واحد من افتتاح الأوبرا ، مما يعكس رغبة اسماعيل فى إيجاد معادل مصرى لمظاهر حضارة الغرب ، ومنها المسرح . ثم توالت على مصر الفرق الشامية : فرقة سليم نقاش ، ثم فرق يوسف خياط وابى خليل القباني وسليمان القرداحى [١٧] . ربما ظلت تجربة يعقوب صنوع - التى لم تستمر طويلاً على أى حال - محدودة الانتشار ، بحكم ارتباطه بالسراى . لكن عروض الفرق الشامية نالت حظاً أوفر من الاتصال بجمهور عريض ، على ما يبدو من تتبع د . يونان لبيب رزق لاخبار المسرح فى جريدة الأهرام ، في القرن التاسع عشر .

على حين كان كاتب الأهرام يلاحظ قلة إقبال الجمهور على المسرح فى بداية النصف الثانى من ثمانينات القرن ، فى موسم ١٨٨٤-١٨٨٥ ، نجده يعود ليقول فى العالم التالي ، واصفا أحد العروض ، أن المسرح كان غاصا بالجمهور . كما أن أسعار التذاكر وفقا للأهرام ، كانت تبدأ

من فرنكين ، وهى - على حد تعبير الأهرام - أسعار « طـفيفة جـدا » تارة ، و « زهيدة جدا » تارة أخرى ٠

لذلك ، فرغم محـدودية عـدد المسـارح ك « تيـاترو زيزينيـا » و « تيـاتـرو البوليتـا » بالاسكندريـة و « الأوبيـرة الخديـويـة » و « البوليتياما » و « تياترو الأزبكيـة » بالقاهرة ، بالإضافـة لمحدودية عدد العروض واقتصارها غالبا على الموسم الشتوى ، وارتباطها طبقيا فى كثير من الأحيان برعاية الخديوى ، والارستقراطية ، إلا أنه يمكن القول أن جمهورا متنوعا للمسرح بدأ يتكون منذ نهاية القرن التاسع عشر وأن هذا الجمهور ضم طبقات عريضة واستقبل المسرح طيبًا واستوعبه ، حتى أن جوق سليمان القرداحى أقام عروضا له فى مقهى بجوار شادر البطيخ بالاسكندرية ٠

بهذا المعنى ، ولد المسرح الحديث فى مصر ولادة فوقيـة ، بقـرار من الخديوى ٠ لذلك تعرض المسرح لعنت الديكتاتور ، فـهـو ينفى يعقـوب صنوع عندما يشتم رائحة النقد فى أعماله ويطرد سليم النقاش

عندما يعرض مسرحية « الطاغية » ، حتى أن المسرح الشامى لم يعد إلى مصر ، إلا بعد خلع إسماعيل ، فى ظل نسق قيم جديدة تنشأ نتيجة للوجود البريطانى فى مصر ، وتحالف طبقة الارستقراطية مع الاحتلال وثقافته ، وهزيمة العرابيين ، ونمو بورجوازية زراعية بعض شرائحها متفتحة ترتاد المسرح على مثال بورجوازية الغرب ، مستفيدة من المؤسسات التى أرسيت فى عهد إسماعيل ، ومنها المسرح.، توازيها طبقات شعبية تقلد ممارساتها ٠

رغم محدودية انتشار المسرح فى مصر ، إلا أنه تمكن رويداً رويداً من أن يفرض نفسه على الساحة ، وأن يتطور فى اتجاهين : اتجاه رسمى واتجاه شعبى ترفيهى ٠

أما عن الاتجاه الرسمى فمقره أساسا دار الأوبرا وراعيه القصر ، وترتبط به مثلا محاولات شوقى الأولى لكتابة المسرح الشعرى٠ وقد عمل شوقى على إكساب المسرح احتراما إضافيا ، فقلد الغرب حيث يكتب «أرقى» مسرح بالشعر، ولجأ بالتالى لقالب أدبى محترم فى

ثقافتنا ومستقرة تقاليده ، ألا وهو القصيدة . ويعبر تطور المسرح الشعرى المصرى منذ نهاية القرن التاسع عشر (كتب شوقى أول صياغة لعلى بك الكبير عام ١٨٩٦) وحتى الثورة ، عن تطور البورجوازية والارستقراطية ، اللتين قلدتا ممارسات الغرب وبورجوازيته اجتماعياً وثقافياً[١٨] ، على نحو ما نرى عند طلعت حرب فارس الرسمالية الصناعية الذى أنشأ مسرح الأزبكية وتعاقد مع جوق أولاد عكاشة . يعبر هذا الحدث عن التماس بين المسرح الشعبى ، مسرح التسلية الذى ينتمى إليه أولاد عكاشة ، وبين طبقات المجتمع الأكثر ثراء . فهو صعود اجتماعى من جهة وانفتاح من هوامش أكبر من البورجوازية على مسرح أقل التصاقا بقيم الغرب ونموذجه الفنى .

ويمكن أن نصنف توفيق الحكيم قبل الثورة فى نفس الوضع . فقد بدأ بكتابة الروايات الشعبية مثل أمينوسا وعلى بابا . ثم حدثت القطيعة عندما سافر لباريس ، إذا اختار أن يلتحق ثقافيا بمسرح بورجوازى « محترم » لاقترابه من الأدب والقضايا الميثافيزيقية ومن

قيم المسرح " المثقف" فى فرنسا وأسمى أعماله تلك مسرحاً ذهنياً ، افتتحه « بأهل الكهف » .

أما عن الاتجاه الشعبى فى المسرح المصرى ، منذ مطلع القرن العشرين ، فقد اختلط بالغناء والترفيه الكوميدى ، واستقر فى شارعى روض الفرج وعماد الدين ، مختلطاً بالملاهى الليلية . غلب على هذا المسرح الطابعان الكوميدى والميلودرامى (مثل المسرح الشعبى التجارى فى الغرب) . فيه أتى الإضحاك والإثارة والتسلية فى المقام الأول ، قبل الحبكة وإحكام التقنية والقيم الفنية .

يعتبر هذا الاتجاه تطويرا يستخدم أدوات عصره ، ليؤدى الوظيفة الترويحية والتنفيسة لمسرح القرة قوز وخيال الظل ، وإن انقطعت بينهما الصلة التقنية . وكما أشرنا فى حالة أولاد عكاشة ، فقد ارتقت بعض ممارسات هذا المسرح الشعبى اجتماعيا ليحصل على احترام البورجوازية وليقدم مايوافق ذوقها المحافظ من بعد عن التبذل واستلهام لأشكال فنية تقبلها البورجوازية الغربية ، كما حدث فى حالة نجيب الريحانى الذى

بدأ بكشكش بيه ، محض تهريج ورقص وغناء (وهو مسرح مشروع لكنه محدود فى وظيفته) ثم انتهى « رائدا للكوميديا » ، بفضل اقتباسه للفودفيل الفرنسى [١٩] .

فى المساحة بين نموذج مسرح التسلية المختلطة بالكباريه ، ونموذج مسرح الأوبرا الرسمى « المحترم » ، نمت فرق عديدة فى الثلث الأول من القرن العشرين ، مثل فرقتى جورج أبيض ويوسف وهبى ليتسع جمهور المسرح وتتسع رقعة ذوقه وتباينه ، ورغم أن هذا المسرح كان دائما يحاكى قوالب المسرح الغربى من ميلو دراما وكوميديا ، إلا أنه انتشر واستقر لأنه كان يلبى على الأقل حاجة اجتماعية للبورجوازية : تمثل الغرب والتثقف ، وللطبقات الشعبية : التسلية . ومع تعاظم الإنتاج المسرحى فى الثلث الأول من القرن العشرين[٢٠] ، من حيث عدد الفرق ، والعروض الجديدة وليالى العرض ، استقرت أنواع مسرحية عديدة واختلطت بنسيج الممارسة الفنية والأدبية فى مصر ، رغم أن جذورها ونماذجها مستوردة ، منذ نهاية القرن التاسع عشر .

لكن الأشكال المسرحية التى ضربت بجذورها نوعا ما فى التربة المصرية ، ظلت محصورة فى مدى نجاحها فى تحقيق وظائفها الاجتاعية لذلك لم ينتشر إلا قوالب بسيطة فى الشكل وقريبة من الجمهور العريض من حيث المضمون ، كأشكال الكوميديا المختلفة ، الفارس والفودفيل مثلاً (الريحانى والكسار) والميلودراما والمسرحيات التاريخية (الميلو درامية والرومنسية) والمسرحيات « الاجتماعية » ذات الصبغة الكوميدية أو الميلودرامية (يوسف وهبى وجورج أبيض) . يفسر هذه الظاهرة أن المسرح اعتمد أساسا على المشروع الخاص ، أى على تذاكر الجمهور ، إلا فى حالة الفرقة القومية للمسرح التى اعتمدت على دعم الدولة [٢١] .

عندما تولت الثورة الحكم ، فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ، التفتت للمسرح كوسيلة للدعاية للقيم الجديدة التى يتبناهاالنظام (الاستقلال الوطنى ، العدالة الاجتماعية ، إلخ) وكأدوات إنتاج ينبغى وضعها تحت سيطرة الدولة ، سواء كان ذلك

انطلاقاً من مشروع اشتراكى أو من هيمنة عسكرية أو شمولية على كل مناحى الحياة . مع تراجع المشروع الفردى بصفة عامة فى ظل الثورة وتقلص الإنتاج المسرحى الخاص ، فى مقابل توسع مسرح الدولة ، لم تتمكن الفرق الخاصة من الاستمرار ، إلا بعض تلك المعتمدة عادة على رصيد تاريخى فى اللون الكوميدى ، مثل فرقتا الريحانى وإسماعيل يس ، ولم تستمر كثيراً المشروعات الخاصة الجادة ، مثل فرقة المسرح الحر .

لكن الدولة فى المقابل ، أنشأت العديد من الفرق المسرحية ، التى غطت الفراغ الذى خلفته الفرق الخاصة ، واستوعبت فنانى وفنيى تلك الفرق ، ونشرت الخدمة المسرحية فى الأقاليم ، لاسيما بعد إنشاء هيئة الثقافة الجماهيرية فى نهاية الستينات ، لكن الدولة ساهمت بذلك فى إحداث الفصم التام بين ما كنا نسميه فى السبعينات والثمانينات لونى مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام . فقد دأب القطاع الخاص منذ الخمسينات على اللجوء للكوميديا والإضحاك من أجل الإضحاك ،

ليضمن جمهوره ، وانحسرت الميلودراما ، وإن احتفظت بمكانتها فى السينما ، واكتفى مسرح القطاع العام بتقديم الأشكال الجادة و « الهادفة » حتى وإن شابتها أحياناً مسحة كوميدية .

وهكذا توزعت بين القطاعين وظائف المسرح : الخاص للتسلية ، والتى تطورت فى السبعينات وما بعدها للابتذال ، مع ظهور طبقات الانفتاح الطفيلية وأثرياء الخليج . بينما عمد القطاع العام فى الخمسينات والستينات إلى إنتاج مسرحيات للدعاية الاجتماعية للقيم الجديدة (نعمان عاشور مثلاً) وللدعاية السياسية والنقد المحدود الموجه غالباً للنظام السابق (سعد الدين وهبة مثلاً) أو لنقد « التطبيق الخاطئ لأفكار النظام الصحيحة » . ومسرحيات عالمية أو محلية ذات قيمة « فكرية » و « ثقافية » ، مثل مسرح توفيق الحكيم الذهنى - الممتع فلسفياً فى قراءته والممل مسرحياً فى مشاهدته - لتدعيم دعاية أن الدولة تقدم الخدمة الثقافية الرفيعة[٢٢] .

كان الجمهور المكون أساساً من طبقة الموظفين الناصرية يقبل على مسرح القطاع العام ليمارس قيمة « الثقافة » وليتلقى قيم النظام فى

شكل مُخيّل ، لكن هذا المسرح وإن تقدم تقنياً ، إلا أنه ظل فى معظمه حبيس اطروحات أرسطية وواقعية . وظل ذوق جمهور القطاع العام مرتبطاً بقيم جمالية مستمرة منذ بداية القرن العشرين : مثل منطق الحبكة والتسلسل الزمنى للأحداث ومنطق اتساق الشخصية نفسياً ، الفضاء المسرحى المكون من علبة مفتوحة من جانب واحد ، المحاكاة الاجتماعية إلخ ، ربما تقبل الجمهور بعض المحاولات التجديدية فى الكتابة والإخراج ، مثل كسر الإيهام وإدخال تعليق الكورس البريختى على الأحداث (الفريد فرج مثلاً) ، لكن تظل هذه المحاولات غير جذرية ومحدودة الانتشار بالنسبة لكم العروض ، ومدعومة أساساً بتقبل مديرى المسارح المستندين على ميزانية الدولة ، لا على مجرد استيعاب الجمهور للتطوير فى أشكال مسرحية لم يمض على ظهورها فى بيئته قرن واحد .

لذلك ، فالتجارب الجديدة التى قدمت منذ الستينات على المسرح ، لم تأت فى نظرنا تلبية لحاجات معينة جديدة لدى الجمهور ، وإنما جاءت بقرارات فوقية أنشأت مسرحى الجيب والطليعة لتقدم فيه أساساً

التجارب المسرحية فى العالم ، مترجمة للعربية ثم لتقدم فيه تجارب مصرية ، لم تظهر تلك المسرحيات لأن تطور المسرح المصرى أو المجتمع استلزمها ، أو لأن الساحة نمت عن الحاجة إليها ، بل كانت استيراداً لمنتجات الشمال (والغرب بالذات) الثقافية ، كما كنا نستورد منتجاته التقنية ، وهياكله الإدارية ، ففكرة المسارح التجريبية نشأت فى الشمال لاستيعاب ظواهر فرضت نفسها من قاعدة الحياة المسرحية . لكننا استوردناها دون ظهور حاجة عند القاعدة ، فى فترة الستينات ، حيث كانت الدولة تسعى لتقديم كافة الخدمات ، ومنها الثقافية ، كما تقدم فى الخارج ، « على أحدث طراز » ، وهو هدف ذو شق دعائى وآخر محمود : ينبغى الاطلاع على تجارب الآخرين ، كى نتعلم ونستفيد أو ننقد ونرفض .

•

ليس استيراد التجارب المسرحية عيباً فى حد ذاته ، لكن ينبغى أن يكون هذا الهدف مصحوبًا بالرغبة فى الاستفادة من المنتج المستورد أو تطويره وفقاً لبيئتنا ، وإلا ظل المستورد مجرد سلعة فى بوتيك (وهى وظيفة مشروعة ومهمة ، لكن محدودة) . هكذا كثيراً ما حدث

أن الجمهور لم يستوعب هذه التجارب جيداً وأن هذه المسارح حادت عن وظيفتها التجديدية . وإذا نظرنا على سبيل المثال لمسرح العبث فى مصر لوجدنا أن الممارسات المسرحية السابقة عليه لم تكن قد استقرت وبليت وعرفت مراحل تجديد متتالية ، لكى يتقبل الجمهور تثويرها فى قالب العبث ، على عكس الظروف والتاريخ المسرحى فى الغرب ، حيث ولد مسرح العبث ، ولم يكن جمهور الموظفين (الناصريين) وطلاب الجامعة قد بدأ بعد يشعر بالحاجة للتجاوز التام - لا مجرد النقد - على المستوى الاجتماعى والسياسى فى بداية الستينات ، للحد الذى يجعل الساحة ممهدة لتقبل أشكال مسرحية راديكالية ، كالعبث .

لكن عندما استخدم المسرح تقنيات العبث كقناع لنقد النظام ، أثار بعض الاهتمام ، هنا تم تطويع الوارد لبيئتنا ولكنه فقد أهم خصائص النظرة للعالم والموقف الفكرى ، فلم يعد معادلاً لمسرح العبث بمعناه فى أوروبا ، لأنه بلا جذور مصرية وبلا ظروف تتيح استنباته ، والغريب أنه بعد ١٩٦٧ ، وصدمة الحرب وسقوط الأقنعة وتبين هشاشة البناء السياسى الناصرى وظهور عبثية كثير من المقولات والممارسات لم ينم

مسرح العبث المصرى ، بل ربما تراجع على العكس ، ليبدأ المسرح ممارسة النقد والتعبئة بحرية أكبر ، وبمنطق عقلانى واضح . كأن الحاجة لقناع العبث انتفت بحدوث الانفراجة الرقابية بعد الحرب فتقلص دوره وكأن المرحلة اقتضت أكبر قدر من الوضوح ومن الاقتراب من الجمهور / الشعب .

استقر إذن جنس المسرح الذى استوردته مصر فى القرن التاسع عشر كقالب فنى عام ، وأدى وظائف اجتماعية وجمالية . لكن بعد مرحلة الاستيراد ، جاءت مرحلة الاستيلاد والاستنبات ، فامتزج المسرح بنسيجنا الوطنى ، وتطور تبعاً لظروفنا الخاصة ، الاقتصادية والتاريخية وانعكاساتها الفنية ، وتبعاً لعلاقة المشروع الخاص بالدولة . لذلك لم تنضج تقاليد المسرح المصرى بما يكفى لكى يتوازى تطوره مع تطور المسرح فى الغرب / المصدر . كما أن اختلاف الظروف يجعل من الطبيعى أن يتطور المسرح فى مصر تطوراً خاصاً به ، مختلفاً عن المسار الذى اتخذه فى الغرب ، خلال تاريخه أوخلال الحقبة المعاصرة لاستيراد المسرح واستيلاده فى مصر .

لذلك لم تنجح محاولات استيراد أشكال مسرحية معينة ، مثل مسرح العبث ، أو المسرح المعتمد على التعبير الجسدى وحده . فالمسرح كغيره من الأشكال الفنية ، ابن ظروفه التاريخية والاقتصادية المعينة وإن كان الاستيراد مفيداً من باب العلم بالشئ أو تطعيم المنتج المحلى فهو لن يثبت إلا بدعم فوقى (الدولة) أو تحتى (الجمهور) ، تبعاً لادائه وظيفة معينة : ايدلوچية اجتماعية ، اقتصادية ، إلخ ، ولاستجابته لتطور الممارسة الأدبية والمسرحية أو للثورة على ما استقر منها ، لهذا نجد طبيعيا أن بعض المنتجات المسرحية المستوردة تفشل فى سوقنا ، ولا يجديها أن يحاول البعض اعتساف جذور لها فى تراثنا ، كما حدث مع مسرح العبث مثلاً . فالمسرح حتى لو ولد فوقيا ، لن يستمر بدون دعم من عوامل موضوعية ، لا تلفيقية ، أهمها تلقى المشاهد .

لعل نوع المسرح الشعرى مثال مقابل على نجاح الاستيراد والاستيلاد ، فمحاولات شوقى ثم عزيز أباظة كانت تحاكى كلاسيكيات المسرح الغربى ، لكنها وجدت دعماً من المؤسسة الثقافية ومن الشرائح

الاجتماعية ذات الذوق المحافظ ، لأنها لجأت للشعر العمودى التقليدى ذى الرصيد الكبير فى تراثنا الثقافى ، بالإضافة للقيم الأخلاقية والاجتماعية المحافظة (غالباً) ، لدى الفئات والشخصيات التاريخية التى تقدمها المسرحيات الشعرية المصرية الأولى .

لكن هذه المسرحيات فقدت اهتمام جمهور المسرح ، عندما فقدت دعم الطبقات التى تساندها ، لصعوبة اللغة الشعرية المستخدمة بالنسبة للجمهور العريض ، ولثقل إيقاع المسرحيات واختلافها عما يحبذه الذوق الشعبى العام (الإثارة الكوميدية والميلودرامية) لاسيما بالنسبة لجمهور ما بعد يوليو ١٩٥٢ . إن كانت بعض مسرحيات شوقى وأباظة قد قُدمت بعد الثورة ، فمرجع ذلك هو الاحتفاء المتحفى بالقيم الثقافية القديمة والتدرج فى اختفاء الشرائح المحافظة التى تقبل على هذه القيم . لذلك لم يعش هذا النوع المسرحى طويلاً بعد الثورة ، إلا فى كتب النقاد وصالات الدرس .

بعد ظهور الشعر الحر وتثبيت أقدامه على الساحة الأدبية المصرية فى الخمسينات والستينات ، ظهر مسرح شعرى جديد ، دفع بمسرح

شوقى وأباظة العمودى إلى التاريخ . اختار الشرقاوى وعبد الصبور تيمات تلمس الواقع السياسى ولو من خلف قناع (عادة : مشكلة المثقف والسلطة ، الديكتاتور الصالح والبطانة الفاسدة) . لكن الحرية التى يمنحها شعر التفعيلة واستخدام لغة أكثر بساطة من عربية الارستقراطية ساعدا على تسهيل صياغة الحوار ، ودفع المواقف المسرحية فى اتجاه التنوع والحركة ، والبعد عن غنائية القصيدة العمودية .

لكن ظل المسرح الشعرى حبيس ارتباطه بالمؤسسة - إذ لا يتصور اليوم أن يقدم القطاع الخاص على إنتاج مسرحية شعرية بالفصحى . وظل هذا المسرح حبيس عدم إقبال الجمهور العريض ، واليوم ، إن كانت ظاهرة فاروق جويدة مسرحياً تجتذب جمهوراً لا بأس به ، فمرجع ذلك إلى مساندة المؤسسة الثقافية الرسمية وشبه الرسمية (الأهرام ، التليفزيون ...) عن حيث الدعاية والإنتاج ، ثم إلى شعبيته كشاعر يكتب قصائد للاستهلاك السريع ، ذات رومنسية سطحية وسهلة ، مما يقبل عليه المراهقون .

الواقع أن لغة مسرح جويدة الشعرى شديدة القرب من النثر الصحفى شديد السهولة ، مما يلغى حاجز مستوى اللغة وصياغتها عند المتلقى ، ويرضى غرور المتلقى المتوسط : « أنا أحضر مسرحية شعرية وأفهمها » ، أما وظيفة مسرح جويدة من وجهة نظر المؤسسة ، فهى دلالته على أن الدولة ما تزال تنتج مسرحاً ذا قيمة فنية وأدبية ، باعتبار المؤلف من أبرز وجوه المؤسسة ، ضمن المسرحيات القليلة التى ينتجها البيت الفنى للمسرح بين الحين والحين منذ النصف الثانى من السبعينات .

لا شك أن الجمهور العريض من الشرائح الشعبية والمتوسطة لا يعتبر المسرح الشعرى أولوية تجذبه لقاعة العرض . لكن ربما اجتذبه الشعر الشعبى : شعر الملاحم والحكايات الشعبية . وربما وجد هنا منبع يمكن استغلاله فى إنتاج مسرح متوائم مع تربتنا الثقافية والاجتماعية ، من حيث تطوير وظيفة المسرح وفضائه ، وليس فقط من حيث استلهام موتيفات التراث الشعبى ، مع الاحتفاظ بأدوات مسرحية غربية فى الأساس ، على نحو ما نرى عند يسرى الجندى وأبو العلا السلامونى .

حاول يوسف إدريس استلهام بعض الموتيفات الشعبية ، مثل شخصيتى الفرفور والسيد فى « الفرافير » ، وادعى أنه يحاول تقديم مسرح ذى جذور مصرية أصيلة ، لكنه فى الواقع ، قدم مسرحية تقترب بروحها من بعض مسرحيات العبث المعاصرة له ، حيث تسود ثنائية الجلاد والضحية أو السيد والمسود اللذان يتبادلان الأدوار ، وأضاف إليها شيئاً من التجارب الغربية الجديدة علينا وقتئذ ، المستوحاة من فكرة كسر الإيهام البريختية وكسر الحاجز بين الصالة والمنصة ، ممثلون بين الجمهور ، شخصية المؤلف التى تخاطب الجمهور ، إلخ ...[٢٣] .

كذلك قدم توفيق الحكيم تجربة لاستلهام شخصيات الحكواتى والمقلداتى ، فى « قالبنا المسرحى » وهى فكرة جديرة بالتأمل وإن ظلت حبيسة الكتب وأسيرة محاولة الحكيم إعادة رواية مسرحيات من الكلاسيكيات الغربية ، مثل « اجاممنون » ، بدلاً من استنباط موتيفات أو أساطير شعبية مثلاً ، ودون وعى بأهمية ارتباط التطوير أو التأصيل فى المسرح بمساءلة علاقة الجمهور بالمنصة مكانيا وبإعادة النظر فى شكل الفضاء المسرحى عموماً[٢٤] .

لسنا هنا بصدد رصد محاولات استلهام أشكال مسرحية تراثية أو شعبية ، ولا رصد استخدام التراث الشعبى فى إطار الأشكال المسرحية التى تحاكى النماذج الغربية ، ولا إدانة التعامل مع الأدوات المسرحية التى نشأت فى الغرب ، لأنها اليوم مستقرة فى بيئتنا الفنية ، مثل الرواية الواقعية مثلاً ، التى لم نعرفها قبل الثلث الثانى من القرن العشرين ، لكننا نرى أن استلهام التراث الحى لتطوير الأشكال المسرحية ربما كان وسيلة لتنشيط المسرح المصرى وتجديده بثمار نبتت أشجارها فى التربة المصرية ، من حيث شكل الفضاء المسرحى واستغلاله وعلاقة الجمهور بالمنصة ، وترتيب وحدات الخطاب فى النص .

للآن ، لم يستلهم المسرح شكل المولد الشعبى والممارسات التمثيلية التى ترتبط به أحياناً (فى مولد السيدة عائشة مثلاً) ولم يستلهم شكل الراوى الشعبى بما يكفى ، بحيث يعتمد العرض عليه كعنصر أساسى . كما لم يستلهم الممارسات العرضية المسرحية الهامشية ، مثل السيرك وألعاب الحواة والقرداتى بل والزار ، ولا الممارسات الجماعية فى المجتمع مثل السوق ، الصلاة مواكب الزفاف والجنازات ، ونعنى

بالاستلهام : استخدام هذه الظواهر كأساس للعرض ، لا كمجرد أدوات ضمن شكل مسرحى تقليدى : جمهور فى ناحية ، ينظر لممثلين على منصة ، من خلال حائط وهمى . فقد قدم مسرحنا القومى مثلاً « البهلوان » ليوسف إدريس ، عن عالم السيرك القومى وقدم مسرح الطليعة « دقة زار » لمحمد الفيل ، لكن شكل النص والغناء المسرحى ظل مستورداً فى الحالتين ، ولم يمض على مثال الظواهر العرضية التى يستخدمها .

على مستوى النقد المصرى كذلك ، لم يُلتفت كثيراً إلى مثل هذه الممارسات ، التى قد ترقى أحياناً إلى مستوى الممارسة المسرحية . وهى على أى حال جديرة بالتأمل ، وثرية بالدلالة ، فى إطارها التاريخى والاجتماعى ، ويمكن استكشاف معانيها إذا ما استعنا بأدوات علم العلامات ، السيميولوچيا ، المسرحية على وجه الخصوص .

ليس بمستغرب أن يتناول الناقد المسرحى بالدراسة ظواهر المولد وحلقات الذكر ، فى فرنسا مثلاً ، قدم رولان بارت Roland Barthes دراسات دلالية مبسطة عن ظواهر عديدة فى كتابة « أساطير »

Mythologies ، منهـا دراسـة عن المصـارعـة الحـرة . وهناك دراسـات علاماتيـة واجتماعيـة مسرحيـة تهتم بظواهر استعراضيـة كالسيرك ، وحفلات الموسيقى الراقصة والروك والأوبرا وغيرها .

*

فيما يلى دراسات مسرحية متنوعة - الأولى عن أحدث مسرحيات فاروق جويدة : « الخديوى » ، التى تمثل نموذجاً من آخر ما أنتجه مسرح الدولة ونموذجاً للرافد الرسمى التقليدى فى المسرح المصرى ، الذى استقرت تقاليده فى واقعنا المسرحى ، إذ بدأ مسرح القطاع العام يستعين بفنانى القطاع الخاص وبقيمه ، بهدف تحقيق انتشار جماهيرى وزيادة حصيلة شباك التذاكر[٢٥] .

أما الدراسة الثانية ، فعن مسرح العبث المصرى ، وهو مثال لحالة استيراد شكل مسرحى فى ظروف محلية تختلف عن ظروف نشأته فى أوروبا ، مما جعل ولادته مبتسرة وبدل وظيفته وسطحها ، فى بيئته الجديدة ، مما يثبت أن نجاح استنبات قالب المسرح لا يعنى بالضرورة نجاح استيراد كل الأشكال والقيم المسرحية الأجنبية .

تتعرض الدراسة الثالثة لعرض فرنسى لمسرحية توفيق الحكيم « يا طالع الشجرة » ، التى تنسب لمسرح العبث المصرى ، تبرز الدراسة تطبيقياً التوظيف المصرى لتقنيات مسرح العبث التى ظهرت فى الخمسينات فى أوروبا ، وهو توظيف سياسى بالأساس وإن شابه كذلك الانبهار بالمستورد كما تلفت النظر إلى قضية إعادة إنتاج الدلالة ، عندما تقدم المسرحية فى غير بيئتها الأصلية ، وأثر البيئة الجديدة على المعنى . والمثال لا نضربه كثيراً ، فهو مسرحية عربية مقدمة فى الغرب على حين عادة ما تثار هذه القضية حول المسرحيات الأجنبية المقدمة بالعربية .

تتناول الدراسة الرابعة عرضاً شعبياً هامشياً بالنسبة للمؤسسة المسرحية وتحاول تتبع دلالته ، فى إطار سياقه بوصفه شكلاً من أشكال المسرح الموازى . وهو عرض ربما لم يزل يقدم إلى يومنا هذا فى باريس . لكن يمكن استثمار منهج الدراسة ونتائجها فى مقاربة ظواهر نعرفها فى بيئتنا ، من ألعاب الحواة والقرداتى إلخ ، والتى تكاد تنقرض ، أو انقرضت فعلاً ، بسبب التطور على مثال المدينة الكبيرة المزدحمة ،

وبفعل الملاحقة البوليسية لكافة أشكال التجمهر ، عبر حقب مختلفة فى تاريخنا الحديث ، من باب الحفاظ على المظهر الحضارى أو الأمن .

ومن البديهى أن هذه الدراسات تحتفى بالعرض المسرحى لا بالنص وحده . لأن هذا هو السبيل لدراسة خصوصية المسرح ولإرساء تقليد استخدام تحليل العلامات فى نقدنا المسرحى ، وهو منهج كاشف لا يحتاج بالضرورة أن يكون معقداً أو ملفقاً .

●

الهوامش

١ - أنظر إتيين دريوتون ، المسرح المصرى القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧

ولويس عوض ، المسرح الفرعونى .

وهيام أبو الحسين ، « المسرح المصرى القديم » فصول ، هيئة الكتاب ، العدد الثالث - أبريل - يونيو ١٩٨٢ ص ١٣ - ٢٠ ، أنظر كذلك قائمة مراجعها .

٢ - محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، كتاب الهلال ، القاهرة ، أبريل ١٩٧١

أنظر كذلك : وجهة نظر مغايرة : مهدى بندق ، « المسرح الإسلامى . كيف ومتى ؟ » مجلة المسرح ، العدد ٥٨ ، القاهرة - هيئة الكتاب ، سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ٧٧ - ٨٣

٣ - القرآن الكريم ، سورة الشعراء ، الآية ٢٢٤

٤ - أنظر Jean Duvignaud. Les Ombres Collectives. PUF. Paris. 1973

٥ - أنظر Anne Ubersfeld. L'école du spectateur. Editions Sociales. Paris. 1981

٦ - قارن مثلاً بين إيفجنيا فى أوليس ليور بيدس وبين الأورستية لاسخيلس .

٧ - أنظر كتابنا هذا ، القسم الثالث ، ص ، مقارنتنا بين المسرحية والرواية . ولمزيد من التفاصيل أنظر رسالتنا قيد الطبع :

Walid El Khachab. Formes norrative et dramatique. université du Caire. 1995

٨ -

٩ - چان كلود جال ، حوار مسجل على الوجه الأول من شريط كاسيت TDK normal مدته ساعة ، مع وليد الخشاب ، فى مسرح جيمو بضاحية سو الباريسية ، صباح ٨ يناير ١٩٩١

١٠ - أنظر مثلاً : Umberto Eco. "Semiotics of theatrical perfor-mance" The Drama Review. New York University. March 1977. pp 107 - 17.

أنظر أيضاً توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ ، المقدمة ص ١٤ - ٥٤ .

١١ - أنظر إتيين دريوتون ، سبق ذكره ، ص ٣١ - ٦٤ .

١٢ - أنظر محمد عزيزة ، سبق ذكره ، ص ٤٢ - ٥٢ .

١٣ - عن المحبظين أنظر : حمدى الجابرى ، المونودراما والمحبظين ، المكتبة الثقافية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ وأنظر المراجع التى يوردها والتى تمثل بليوجرافيا هامة وشاملة عن موضوعنا .

١٤ - عن الحكواتى أنظر : رشيد بن شنب ، فكرة المسرح والطقوس الاسلامية - فى : محمد عزيزة سبق ذكره ، ص ١٣٩ - ١٧٥

عن القرة قوز وخيال الظل ، أنظر مثلا : على الراعى ، فنون الكوميديا ، كتاب الهلال ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٧١

وإبراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦١

ويعقوب م. لنداو ، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، هيئة الكاب ، القاهرة ١٩٧٢ - ترجمة وتعليق أحمد المغازى .

١٥ - أنظر الوصف الذى أورده الحجبرتى عن « الملاعيب » التى « بقصد التسلى والملاهى » فى حمدى الجابرى ، سبق ذكره ، ص ١٥٩

١٦ - أنظر يونان لبيب رزق ، « الجوق الوطنى » ، الأهرام ديوان الحياة المعاصرة ، جريدة الأهرام ١٩٩٤/٧/٧ ، ص٥

محمد يوسف نجم « المسرحية فى الأدب العرى الحديث » دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ؛ ١٩٦٧

على الراعى ، سبق ذكره

نجوى عانوس ، مسرح يعقوب صنوع ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

١٧ - نشأ المسرح العربى الحديث فى الشام بترجمة واقتباس المسرحيات الأوروبية ، لا سيما الفرنسية لانفتاح موانئ الشام على العالم

تجارياً وثقافياً بالتالى ، ولوجود مؤثرات سياسية أوروبية فى الشام ، فرنسية بالذات ، منذ القرن التاسع عشر ، وصلت احياناً لحد التدخل المباشر ، لاسيما بعد مذبحة الموارنة فى أواسط القرن .

١٨ - لم يكن المسرح فى الغرب حكراً على البورجوازية ، بل انفتح على كل الطبقات ، لاسيما مع تطور المجتمع منذ نهاية العصور الوسطى نحو الديمقراطية . أما فى مصر ، فالطبقات الثرية هى التى استوردت المسرح فى القرن التاسع عشر ، لذلك ارتبط بها المسرح المصرى فى بداياته وسرعان ما نشأ مسرح مواز له ، ذو طابع بسيط وشعبى ، وله نفس نوع البناء الخطابى والفضاء المسرحى ، على مثال العروض الشامية الى خرجت عن طوق الرعاية الرسمية .

١٩ - تعبيراً « شعبى » و « بورجوازى » فى مقالنا لا يحملان معانى اجتماعية طبقية فقط ، بل نستخدمها بمعنى ثقافى بالأساس ، حيث أن جمهور المسرح الشعبى قد يكون بعضه من البورجوازية وبالعكس .

٢٠ - أنظر مثلاً يوسف وهبى ، عشت ألف عام ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ . وفتوح نشاطى ، خمسون عاماً فى خدمة المسرح ، جـ١ ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٢٥

٢١ - أنظر على سبيل المثال : فتوح نشاطى ، المرجع السابق ، وكذلك الجزء الثانى من كتابه ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٤

٢٢ - لسنا بصدد تحديد نوعيات المسرحيات التى انتجتها الدولة فى العهد الناصرى ، ونعترف بأننا نبسط الأمور لايضاح اتجاه عام فى مسرح الدولة ، نقابله بمسرح القطاع الخاص ، وحالة مسارح التليفزيون التى أنشئت فى منتصف الستينات ، لاتدخل فى هذه المقابلة ، بل تدل على التناقضات فى إطار النظام الناصرى ، نظراً لارتباط السياسات بأشخاص . فقد ظهرت مسارح التليفزيون فى إطار وزارة الإعلام ، بينما مسرح القطاع العام كان يتبع وزارة الثقافة . وكانت سياسة مسارح التليفزيون هى الإضحاك ، لالهاء

الشعب عن همومه ، فساهمت بالثقل الجماهيرى للتليفزيون فى تربية ذوق الجمهور على ربط المسرح بالكوميديا والإضحاك من أجل الإضحاك . وقد صارت مسارح التليفزيون ، رغم أنها تابعة للدولة ، نواة لمسرح القطاع الخاص الذى تسلم الراية فى السبعينات وتطور فى إتجاه الكباريه ، لاسيما أن انتاج مسرح الدولة العام تراجع فى السبعينات ، بينما فرض التلفزيون قيم القطاع الخاص الفنية وصار جمهور المسرح منقسماً إلى بقايا القادرين من موظفى القطاع العام والحكومة وطبقة الانفتاحيين التى تغذى مسرح القطاع الخاص .

أنظر أيضاً : أحمد حمروش ، المسرح من الكواليس ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ، مارس ١٩٦٦

وعلى الراعى ، هموم المسرح وهمومى ، كتاب الهلال ، يونيو ١٩٤٤

٢٣ - أنظر يوسف ادريس ، « نحو مسرح مصرى » فى الفرافير ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٧ - ٤٨

٢٤ - أنظر توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧

٢٥ - منذ النصف الثانى من الثمانينات والفصل بين نموذجى المسرح الخاص ومسرح القطاع العام لم يعد حاسماً . فمن ناحية ، ظهر مسرح خاص كوميدى لكن محترم ، يمثله لينين الرملى ، وبعض محاولات على سالم . وهو مسرح ذو بعد إجتماعى وسياسى هام . فى المقابل ، بدأ القطاع العام فى تقليد قيم القطاع الخاص واستخدام فنانيه، فى محاولة لتحقيق الربح ، الذى صار معيار نجاحه ، فى إطار سيادة المفاهيم الرأسمالية عن القيمة . هكذا ساد طابع معين من الكوميديا واللجوء للأغانى والإستعراض فى كل مسرحيات القطاع العام ، ومنها الخديوى لجويدة .

- ٢ -

« الخديوى » لفاروق جويدة
الإسقاط على التاريخ وإسقاط التاريخ

١ - الخديوى والتاريخ :

كتب الكثيرون عن التشابه بين الخديوى إسماعيل وأنور السادات ، من حيث الاستدانة من الغرب والوقوع تحت سيطرته سياسياً واقتصادياً، بالإضافة إلى جنون العظمة. التقط فاروق جويدة هذا الخيط ونسج منه مسرحيته « الخديوى ». كان كافياً أن تدور المسرحية حول إسماعيل لتسقط أحداثها على الفترة الحالية من تاريخنا المعاصر ، بسبب التشابه الذى أشرنا إليه . لكن المؤلف ، ومن بعده المخرج جلال الشرقاوى ، تعمد تحديد الإشارة إلى السادات ، لكى لا يصيب الاسقاط خلفه ، حيث أن الحكمين يشتركان فى مسألة الديون والفساد ، وزد عليهما أن حكم الخلف شهد تدخل موظفين أجانب فى إدارة أمور مختلف الوزارات، ومنها التعليم والزراعة مثلاً .

هكذا أصرّ فاروق جويدة على تأليف مشهد عن مظاهرات الخبز ، التى لم تحدث فى عهد اسماعيل وإنما كانت إنتفاضة عرابى فى عهد توفيق أقرب اليها – وذلك ليتذكر المشاهد انتفاضة يناير ١٩٧٧ ، ضد السادات[١] . ومن باب إشاعة جو مد الجسور بين عصرين ، عمد المؤلف إلى إستخدام الأناكر ونيزم ، أو الإخلال بالمنطق التاريخى ، مثل الإشارة لجيل الشباب (فى القرن ١٩) على أنه جيل « الچينز »[٢] .

وتوسع المخرج جلال الشرقاوى فى الإناكر ونيزم وإن دخل ذلك عنده ، فى باب تهريج القطاع الخاص . مثل استخدام وزراء الخديوى وديليسيبس للآلات الحاسبة) أو فى باب الكباريه السياسى (مثل استخدام اقنعة أصحاب شركات توظيف الأموال ورؤساء الدول الغربية) أو فى باب الخروج السخيف على النص . من قبل الممثلين (مثل الإشارة لأن مراقيه هى مصيف الوزراء) .

٢ - الخديوى والتقاليد الفنية :

تتعدد المنابع الفنية التى ينهل منها عرض الخديوى على مستوى يبرز شكل الكباريه السياسى الذى برع فيه جلال الشرقاوى ، ولعل هذا

هو الجانب الوحيد الذى تبدو فيه استخدامات الاناكرونيزم مبررة (فى مشهد رجال الأعمال المقنعين) ويبدو فيه ابداع المخرج بصرياً ، بالإضافة لاستخدام اكروبات / بلياتشو ممثلاً لصندوق النقد . وفيما عدا إلباس الجنود زى الأمن المركزى - إشارة لزمن السادات وإرضاء للرقابة - بالتالى فقد اقتصر الإخراج تقريباً على ترجمة النص ، دون إضافة رؤية بصرية خاصة . حتى ديكور القضبان وإن جاء معبراً عن قهر الشعب ، إلا أنه فكرة غير مبتكرة .

ومع ذلك ، فلم تكن ترجمة النص دائماً جيدة ، فكثيراً ما عاب الحركة تنقلات الممثلين على المسرح بدون داع أو تقدمهم ثم تقهقرهم أثناء الكلام ، من باب التنويع ، وهذه من آفات المسرح المصرى . لكن الأداء بصفة عامة كان جيداً ولم تشبه الخطابية المعهودة فى مثل هذه المسرحيات ، لاسيما الشعرية .

إجتمع النص واختيار المخرج على طنطنة شعبوية ، تعطى إنطباعاً مسطحاً بنقد الواقع السياسى وبإثارة الحماسة الوطنية ، لكنها فى الواقع تطوع الكبارية السياسى إلى أضحل صورة : التغييب بفعل

التهليل ، كما أنهما تغطى فى الوقت نفسه ، على العناصر التى يجدر ادانتها في واقعنا ، ويتمثل ذلك فى موضعين بالعرض :

١ - فى مشهدين متوازيين يدخل مجموعة من رجال المال يلبسون أقنعه السعد والريان والشيخ زايد وجولدا مائير وريجان وكلينتون إلخ ، ليغرقوا البلد فى الديون والرشاوى ، ثم يعودون ليشتروا مصر بعد إفلاسها ، فيشترون الهرم والنيل[٣] . ومغزى المشهد محمود لوطنيته ولرفضه بيع الوطن بكل معانى الكلمة . لكن المشهد يسب العرب والغرب وإسرائيل بتسطيح وشوفينية ، وبوضعهم جميعاً فى سلة واحدة، ويعتمد على تعاطف يثيره بتملق الشعبوية والشوفينية والتعصب الوطنى المتطرف ، لكى يلهينا عن قضايا أكثر حيوية ، يسكت النص عنها ، وهى أنه جعل الخديوى / السادات يستدين دون أن يحسب حجم الاقتراض ، لأنه رجل حالم بالحضارة لا رجل حسابات ، ولم نجد مليماً يدخل جيب الخديوى / السادات ، وهذا ضحك على الذقون واستمرار فى عرض كليشية الملك الصالح الذى تفسده بطانته أو تمارس الفساد فى

غفلة منه . ثم أن النص لا يتعرض إطلاقاً لمشكلة التفاوت الطبقى فى المجتمع ، الناجمة عن الانفاق فيما لايهم الا فئة محدودة وفيما لا يثرى إلا هذه الفئة ، وبوسائل تنمى ثروات أفراد لا ثروة الامة ، وهو يعرض الأزمة على أنها من صنع بعض المنحرفين ، لا على أنها مسئولية طبقة كاملة تتصور البلد اقطاعيتها ولم تتطور لتفهم معنى الدولة المنفصلة عن الإقطاعية بينما الواقع أن هذه الطبقة باعت الوطن وساهمت فى تكريمه وعلى رأسها خديوياً القرنين ١٩ ، ٢٠ .

٢ - على أن أخطر مواضع الديماجوجية فى مسرحية « الخديوى » وأكثرها تملقا للغرائز الشعبوية هو تقديم جمال الدين الأفغانى كممثل لصوت الشعب الرافض للفساد والمطالب بالاصلاح ، بلحية وعباءة ، وبقاموس الجماعات المتطرفة ، يتحدث عن حماية الاسلام وحدود الله ورفضه لسياسة الخديوى باسم الدين ، ثم القبض عليه وسط الجمهور ، دلاله على قربه من الناس ، وأنه صوت الشعب ، وسط تصفيق المشاهدين ، طبعاً ، وفى حراسة جنود المركزى[٤] . لماذا اختار المؤلف

هذه الشخصية دون غيرها كممثل للشعب ؟ ألم يكن فى إمكانه اختيار رمز أكثر استنارة ومدنية ، كعرابى أو شريف أو اختراع شخصية علمانية ؟ ولم وضع على لسان الأفغانى ، الذى يثار اللغط حول علاقته بالماسونية وبالمخابرات البريطانية ، خطاباً يماثل خطاب جماعات الاسلام السياسى المسلحة ؟ ويزيد المخرج جرعة التعاطف معه بتصوير القبض عليه على يد الأمن المركزى ، كأن النظام قد أجرم حين قبض على رموز « الجهاد » و « الجماعة الإسلامية » ، فى سياقنا التاريخى الحالى لا يوجد لبس فى مغزى هذا المشهد ، فهو دعاية مجانية للشيخ عمر عبد الرحمن وأضرابه من أساطين التطرف والإرهاب ، ومرة أخرى يضع المؤلف على لسان الأفغانى هجوماً فجا على الغرب . بصفة عامة ، وبطريقة شوفينية ، كأن الغرب يورد لنا فساداً دون أن يكون له مستوردون عندنا .

٣ - إحكام البناء وتفتت الرؤية :

لقد حاول فاروق جويدة أن يرضى الجميع فاليسار يعجبه مشهد بيع مصر ، واليمين يرضيه تمجيد الخديوى ، والفاشيه الاسلامية يعجبها

خطاب الأفغانى ، علماً بأن الأفغانى الحقيقى كان أكثر « علمانية » من أفغانى المسرحية ، والشعبويون يرضيهم صورة الخديوى عاشق السيدة والحسين . كذلك اقتطف الشاعر من بساتين التقاليد المسرحية والفنية ازهاراً متعددة ، جعلت الرؤية مفككة ، رغم أن بناء المسرحية الكلاسيكى محكم للغاية ، من حيث الحرفية .

سبق وأشرنا التقاليد الكباريه السياسى ، والتهييج القومى المتعصب والشعبوى ، وفكرة الحاكم الصالح / البطانة الفاسدة (المنتشرة فى مسرح الستينات) أضف إليها مواضعات مسرح الستينات عن ولع الخديوى بالنساء وعشقه للامبراطورة اوجينى (الليلة العظيمة، سيدتى الجميلة، أنا وهى وسموه ، إلخ ...) وتقاليد البناء التقليدى للمسرحية الشعرية عند شوقى وأباظة (الشخصيات العظيمة، المقدمة فالحبكة والأزمة والنهاية، تطور الحدث فى خط واحد متنام، إلخ) .

أما الضعف الأساسى فى بناء المسرحية ، من نفس منظورها الكلاسيكى ، فهو التحول المفاجئ فى شخصية الخديوى ، اذ هو زئر

نسـاء فى النصف الأول ، وحـريص على السلطة لدرجة قـتل مـستـشاره الذى هدده بفـضح الفـسـاد ، ثم ينقلب بعـد ذلك نـادمـاً ، مـتـحـدثاً عن أحلامـه الحضـارية وعـشقـه لأم هاشم والحسـين . أسفاً على مـا آلت إليـه البلاد من إفلاس ، ويبكى حتى ينتزع تصفيق الجمهور ، وربما عفوه .

فى ضـوء منطق بعـض النظريات الشـكليـة ، يكفى فـعـل القـتـل لاحداث الندم والتـحول. لكن منطق التاريخ والعـقل يهزأ بهذه التـبريرات . فـالحاكم الديكتـاتور ، زئر النسـاء ، القـاتل ، لا يتغيـر بين يوم وليلة ، وإن قال غير ذلك . والواقع أن هذا التحول جزء من مخطط المؤلف لإثارة التعاطف مع الخديوى ، رغم أنه يبدو وكأنه يوازن التعـاطف بتوجيه النقد للخديوى علـى لسـان شـخصيات أخرى . إننا لا نـرى الخديوى يسـرق ، كل جريمته أمـامنا أنه زئر نسـاء خـفيف الدم - حتى فى هذا نتعـاطف مـعـه ، إذ أن تلك فـضلة عند ابـن البلد « المدردح » . لكننا نراه على مدى نصف سـاعـة يصف أحلامـه بتـحضيـر البلد (بالأوبرا لا بالمصانع، بالقـصـور لا بالعـدالة الإجتـمـاعـيـة) ونراه يبكى نـدمـاً ، وكـذلك ابنتـه

تسامحه بعد أن تهاجمه ، فتجد تلك الكفة أرجح من إدانته فى جملتين على لسان « أزهار عشيقته السابقة » (سميحة أيوب) ونقد عام للفساد والظروف على لسان الأفغانى والفلاحين ، دون إشارة صريحة للخديوى نفسه .

يدخل العرض فى النهاية ، فى باب الدعاية لديمقراطية النظام المنقوصه فهو يدين ظواهر نعيشها ، مثل الفساد ومظاهر بيع الوطن ، لكنه لا يوجه إصبعه للمسئول الحقيقى ولا لأصل المشاكل ، وهو لا يمس الخديوى ، الذى هو على أى حال السلف لا الخلف . وفى النهاية فهو عرض يسمح للبعض أن يشيد بديمقراطية النظام الذى يسمح لبعض الفنانين (مثل وحيد حامد وأنور عكاشة وعادل إمام) أن ينقدوا (فى حدود ، أوسع من حدود غيرهم) ، لا حباً فى الحرية ، بل تدليلاً على وجودها . وفى المقابل ، فهؤلاء الفنانون يعرفون الخطوط الحمراء التى لا يتعدونها .

*

ما زلت أعتقد أن مسرح فاروق جويدة أفضل من شعره وأنه فى تقدم إلا أن الشعر فى مسرحه قليل - كما فى نظمه - ولا يعدو فى معظم الأحوال أن يكون سجعاً منثوراً . لكن على أى حال ، إننى أحمد لمسرح جويدة أنه يلهيه عن نظم الشعر ، وهو على كل أفضل من مسرح الجوز واللوز والحمرى والجمرى وأولاد دراكولا ، مسرح القطاع الخاص المبتذل

●

الهـــوامـــش

١ - فاروق جويدة ، الخديوى ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، أما العرض المسرحى فقد كان لأول مرة فى ديسمبر ١٩٩٣ على مسرح البالون . من إخراج جلال الشرقاوى .

٢ - نفسه ، ص٢١٤

٣ - نفسه ، ص .

٤ - نفسه ص١٩١ - ٢٠٣

فى النص المسرحى المنشور ، يأتى مشهد تهييج الأفغانى للجماهير، حيث يفتى بعدم طاعة الحاكم لخروجه على شرع الله : « إنى لأفتى الناس جهراً / لا تطيعوا من فسد » (ص١٩٤) بعد مشهد يجمع بين الخديوى والأفغانى فى القصر (ص٩٧ - ١١٠) حيث يقدم الشيخ النصح للخديوى .

فى العرض المسرحى ، قام المخرج جلال الشرقاوى بتقديم المشهد التهييجى فبدا الأفغانى أكثر إثارة وعنفاً ، وبدا مشهد النصح أقرب للتهديد ، ثم جاء مشهد القبض على الأفغانى فى نهاية العلاقة بين الخديوى والشيخ ، كما فى المسرحية . لكن تغيير الترتيب فى العرض يجعل النفى عقاباً للأفغانى على سوء أدبه مع الخديوى ، لا على تأليبه للجماهير باسم الدين - كما تفعل جماعات التطرف المسلح .

لاحظ أيضاً أن المخرج قد حذف فى العرض ما جاء على لسان الأفغانى فى النص ، مما قصد به المؤلف إحداث شئ من التوازن ، حيث يقول الشيخ : « الدين دين الله والأوطان حق للجميع (أنظر ص١٩٧ - ١٩٨) . وتكشف هذه التغييرات عن منطلقات المخرج الشعبوية وحرصه على الإثارة والتهييج الديماجوجى ، وهو ما تؤكده عروضه المختلفة .

٥ - ليست علاقة الأفغانى بالماسونية سراً ، فوثائقها منشورة وأشار إليها لويس عوض فى سلسلة مقالاته بالأهرام عن الأفغانى وكذلك على شلش فى كتابه عن الماسونية .

- ٣ -

مســـرح العبث فى مصــر
بين القهر المحلى والقهر المستورد

الحرية ونقيضها محركان للإبداع . فإن كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالات متنوعة . فإن نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن فى التحايل على الرقابة والقهر من أى نوع كانا ، مما قد يؤدى إلى إبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الفني . ولعل السينما فى إيران - الثورة الإسلامية مثال واضح على ذلك ، حيث يعرض المخرجون أكثر قصص الحب التهابا مستخدمين لغة جديدة رمزية ، فراراً من المحظورات الرقابية على ملابس المرأة وتصرفاتها . كما أن المسرح الإيرانى اتجه إلى إعادة بعث أشكال طقسية تراثية تشبه مسرح الأسرار فى العصور الوسطى الأوروبية ، للسبب نفسه ، بالإضافة إلى السبب الدينى ، حيث تستلهم هذه الأشكال حادث مصرع الحسين(١) .

ونحن نتصور أنه على ضوء منظور الالتفاف على القيود الرقابية يمكن أن نصل إلى فهم أفضل لما يمكن أن نطلق عليه مسرح العبث فى

مصر[٢] فى إطار مسرح الستينيات السياسى ، ولذلك سنعرض سريعا بعض الأفكار والتقنيات التى تضمنها مسرح العبث المصرى ، مشيرين إلى مصادرها فى مسرح العبث الأوروبى ، ثم نحاول قراءة العلاقة بين الظروف الفنية والسياسية من ناحية ، وظاهرة مسرح العبث فى مصر من ناحية أخرى . وفيما نرى فإن هذا المسرح - فى شكله المصرى - وليد عاملين من عوامل القهر والسيطرة :

أولهما : القهر السلطوى الستينى الذى قاد كتاب المسرح إلى أقنعة الرمز والأسطورة والتاريخ [٣] ، فوجد هؤلاء فى تقنيات مسرح العبث متنفساً جديداً لهمومهم ، السياسية فى المقام الأول .

وثانيهما : قهر المستورد للمحلى على جميع المستويات ، بدءاً من المستوى السلعى وانتهاء بالمستوى الثقافى ، حيث إن كل جديد فى الغرب كان يجد من يحاول تقليده (أوبيعه) فى مصر ، ومن غير تقدير للظروف الموضوعية ، أو لعدم اتصال السياق الغربى بالسياق الذى يُقحم فيه هذا الجديد فى مصر .

وقد سمحت استعارة القوالب العبثية بالنقد السياسى ، والتعبير عن الصدمة أو حالة الضياع والتخبط التى ترتبت على إنهيار الحلم القومى وتصدع النظام الفاضل ، بعد ١٩٦٧.

العبث بين مصر وأوروبا :

ظهر مسرح العبث فى أوروبا ، وفى فرنسا على وجه الخصوص ، حوالى عام ١٩٥٠ [٤] عندما عُرضت على مسارح باريس أولى مسرحيات يونسكو وبيكيت وآدا موف . وبرغم أن هذا المسرح يتسم أساساً بالثورة على الأشكال المسرحية السابقة عليه ، واعتناق أفكار معينة تدور حول نقد المنطق والقهر والإغتراب ، فإنه يرتبط بأسماء مؤلفيه ، ولا يمكن الإشارة إليه على أنه يمثل مدرسة أو تيارا متجانساً ، فالواقع أن هناك مسارح عبث بعدد المؤلفين الذين كتبوا العبث في الغرب . وتعبير "العبث" نفسه ليس جامعاً إلا بقدر ما هو مبهم متعدد المعانى .

ومسرح العبث الأوروبى إفراز ظروف موضوعية : فبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ساد تيار فكرى يرى الحياة عبثاً مادامت تنتهى بالموت ، بلا سبب وجيه ، على نحو ما حدث طوال سنى الحرب (٥) التى أدت إلى الشعور بضرورة إدانة كل أشكال القهر الفكرى والسياسى ، على نحو ما تمثلت فى الفاشية والنازية ، كما ظهرت خطورة التضخم الرأسمالى و " تشيوء " الحياة والبشر ، مما أدى إلى تفاقم اغتراب الإنسان وشعوره بالعزلة وعجزه عن التواصل مع أقرانه .

وقد انعكست هذه الأفكار على المسرح وكتابه ، فقام يونسكو وزملاؤه بثورة تشبه ثورة السيرالية التى تلت الحرب العالمية الأولى ، وإن كانت أقل تخريبية منها . فثورة العبث فى المسرح الأوروبى كانت محاولة للتجديد من خلال كسر تقاليد بناء الشخصية ومواضعات المسرحية ، من حيث منطق تسلسل الأحداث وتركيب الزمان والمكان ، بحثاً عن الاقتراب من واقع معيش ممزق ، وبعيداً عن واقع اصطلاحى ، صاغته على المسرح مئات السنين من التقاليد الموروثة منذ الإغريق ، حيث كان المسرح عالماً "موازياً" للحياة لا "معبراً " عنها . وارتبط تحطيم

المنطق والتقاليد بتحطيم اللغة ، التى هى قالب هذا المنطق وإطاره ، عن طريق الحوار المفرغ من المعنى والنكات اللفظية والسخرية ، التى تكشف عجز اللغة وزيفها .

ولم يكن من ذلك شئ فى مصر الستينيات ، بل كان الوضع على طرف نقيض من ذلك ، فكرياً ، وفنياً ، واجتماعياً ، فلم تعرف المنطقة العربية آنذاك حرباً وحشية ، طويلة الأمد ، عظيمة الجبهة كالحرب العالمية الثانية . لذلك فإن مشكلة الوجود وعبثيته لم تطرح إلا عند بعض المثقفين المستغربين مثل ألبير قصيرى وبعض السيرياليين المصريين. كما أن الوازع الدينى فى مصر لم يتعرض لهزات تزعزع الثقة به أو المؤسسات الدينية . وهذا الوازع عنصر أساسى فى عدم تقبل فكرة عبثية الموت أو الحياة .

وعلى المستوى الاجتماعى فإن مصر كانت تعيش فى الستينيات بداية محاولة تطبيق (شبه) اشتراكى مما كان يُبعد عن الساحة - على الأقل فى بداية التجربة ، عند أحد مستويات الوعى - تصور عالم

تغزوه الأشياء ، ويغترب فيه الفرد على نحو ما يحدث فى المجتمع الرأسمالى . إلا إن مسرح الستينيات ، عموماً ، كثيراً ما كان يكشف فى ثناياه عن التناقض السائد فى المجتمع وفى السلطة ، بين الأقوال والأفعال ، بين المشروع الاشتراكى وسيطرة طبقات على طبقات ، بين الخطاب التحررى ، والنظام البوليسى . على كل حال فما من نظام أتيحت له الفرصة لأن يبلغ مداه فى مصر ، اشتراكية كان أو رأسمالية .

وعلى المستوى الفنى ، لم تكن هناك تقاليد مسرحية رسخت ثم بليت حتى تحدث ثورة عليها ، فعمر المسرح بمعناه الحالى (لا بمعنى السامر أو خيال الظل أو الأراجوز) لم يكن يزيد كثيراً على ثلاثة أرباع القرن فى مصر الستينيات ، ولم يكن حجمه الكمى كافياً لإرساء تقاليد ما . بل إنّه فى الوقت الذى ظهرت فيه ثورة العبث على المسرح الأوروبى ، كان المسرح المصرى يؤصل بالكاد - على المستوى الجماهيرى - لتقاليد المسارح الأوروبية المستقرة ، ويطّوعها لواقعنا ، مع ظهور نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفريد فرج وغيرهم .

فالمسرح الذى سُمَى عبثياً فى أوروبا ، ارتباط بنقض تقاليد مسرحية رسخت عبر أعمال الأغريق والرومان والكلاسيين الفرنسيين ونظرياتهم ، ثم الثورات الرومانسية والواقعية فى القرن التاسع عشر . وبدأ مسرح العبث الأوروبى بنقض مفاهيم الشخصية المسرحية ، ورفض عدها مرادفاً لشخصية إنسانية حقيقية ، ورفض التسلسل والترابط المنطقى للأحداث ، وكسر المنطق فى اللغة والحوار ، وحطّم المسكوكات على مستويى الحوار والبنية المسرحية ، بينما كان المسرح المصرى فى الستينيات يؤصل لما يقابل المسرح التقليدى وسننه ومواضعاته .

وقد ظهر مسرح العبث فى أوروبا وحيداً مهملاً ، ردٌ فعل لواقع مسرحى متجمد . وقاوم طويلاً رفض الجمهور غير المعتاد على التجديد، ورفض النقاد والمؤسسة ، إلى أن فرض نفسه ، وبدأت الدولة فى احتضانه . ولذا فقد ظهر هذا المسرح فى أوروبا ، فى صالات صغيرة لا يؤمها إلا قليل من أصحاب الذوق الطليعى ، وفى ظروف بالغة الفقر . وقد أدى تطور النصوص إلى تطور أشكال الصالات ، وعلاقة الخشبة

بالجمهور فيها ، بعيداً عن الشكل الإيطالى التقليدى ، حيث الجمهور فى مواجهة « ثقب » يطل منه على عالم الممثلين ، فظهرت الخشبة/ الحلبة ، التى يحيط بها الجمهور من جميع الجهات ، والمساحة المسرحية التى صممت لتكون على مستوى مقاعد المتفرجين ، إلخ ..

وقد بدأ مسرح العبث المصرى بمسرح (الجيب) الذى أنشئ عام ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، بناء على طلب تقدم به المخرج الشاب سعد أردش ، العائد - آنذاك - من إيطاليا ، مشبعاً بالتجارب الجديدة التى شاهدها فى أوروبا[٦] . أى أنّ ميلاد هذا المسرح جاء بقرار فوقى استيرادى ، ونشأ مباشرة فى إطار الدولة ، هذا الإطار الذى يضم المسارح الأخرى ، والتى كانت فى أوج تثبيتها لذوق يلائم الأشكال المسرحية التقليدية . إن هذا يعنى أن ظروف إنتاج مسرح العبث المصرى لم تكن تختلف عما عداها من ظروف إنتاج المسرحيات التقليدية ، على عكس ما حدث فى الغرب . كما أن شكل الصالة ظل يغلب عليه الطابع التقليدى (فى مسرح الجيب ومسرح الحكيم ، الذى احتضن ، هو أيضا ، مسرحيات

العبث المصرية لأسباب ربما كانت سياسية) . كذلك لم يواكب نصوص العبث المصرية تطور شامل فى الأداء والإخراج ، وهو أمر بدهى مادام الشكل العبثى لم ينتشر جماهيريا فى مصر .

ولأن مسرح العبث المصرى غُرس غرسا ، ولم ينبت طبيعيا ، فقد ظل حبيس مسارح بعينها ، على عكس ما حدث فى أوربا ، حيث فرض العبث الأوربى نفسه على معظم المسارح المهمة والهامشية معا ، وأثر تأثيرا عميقة فى أشكال الكتابة المسرحية كلها حتى إن تأثيرة قد وصل إلى المسرح التجارى .

وربما كان وضع " العبث " فى المسرح المصرى أقرب إلى وضعه فى أوروبا الشرقية ، فى الستينيات ، على نحو ما نرى عند فاتسلاف هافيل(٧) ، والذى صار رئيسا لتشيكوسلوفاكيا بعد انهيار النظام الشيوعى .فقد تمت أعمال هافيل على خشبة مسرح تجريبى صغير تابع للدولة ، لكنه كان تحت إدارته ، فتمتع - إلى حين - بنوع من الحرية مكنه من أن يمارس نقد النظام من خلال مسرحياته العبثية . واللافت أن

منحى أعمال هافيل يشبه منحى كتاب العبث المصريين . فقضيته سياسية أساسا ، وتكنيك العبث عنده يستخدم لنقد نظام الحزب الواحد والبيروقراطية . ويبدو لنا أن اختيار العبث عند هافيل كان هدفه إخفاء النقد تحت ستار فني .فقد كتب هافيل أولى مسرحياته بعد مضى سنوات عدة على ظهور موجة باريس ١٩٥٠ . ولا نظن افتراضنا هذا ينفصل عن حقيقة أن المجتمع التشيكوسلوفاكى ، قبل التجربة الاشتراكية ، لم يكن قد وصل إلى درجة نمو رأسمالى توازى درجة نمو أوروبا الغربية ، مما لم يهيىء ظروفا مناسبة لظهور مسرح للعبث على نحو ما حدث فى أوروبا الغربية . ولهذا فالعبث فى تشيكوسلوفاكيا ، مثالا لأوروبا الشرقية ، ظل حبيس المسارح التجريبية ، كما حدث فى مصر ، وهى - غالبا - محدودة التأثير . واللافت للنظر أن تجربة هافيل مع العبث انتهت سريعا ، مثلما حدث مع كُتّاب العبث المصريين ، مما يؤيد ما ذكرنا من أن الهم كان أساساً سياسياً ، وهو ما نلمسه بوضوح فى مسرحيات هافيل ورواياته التالية لمرحلة العبث .

بين اللامعقول والعبث :

لأن مسرح العبث المصرى زرع فى غير أرض تناسبه ، فإن مفهومه قد أختلف عن مفهوم مسرح العبث فى أوروبا . وتباينت تسميات هذا المسرح وتنظيراته فى مصر ، تماما كما أطلقت تعبيرات مثل المسرح الجديد ، ومدرسة باريس ١٩٥٠ ، ومسرح الطليعة ، إلخ على الظاهرة التى استقر عليها اسم مسرح العبث ، فى أوروبا ،ثم فى أمريكا .. وفى مصر ساد مصطلحان : مسرح العبث ومسرح اللامعقول .

ويبدو أن أول من استخدم تعبير مسرح " اللامعقول " هو توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحية " ياطالع الشجرة " حيث يشير فيها صراحة إلى بيكيت ويونسكو . ولكنه يزعم أنه لم يبدأ كتابة المسرح الذى أسماه باللامعقول إلا عندما وجد له جذوراً فى التراث الشعبى المصرى ، كما فى أغنية " يا طالع الشجرة "[٨] . وبتأمل المقدمة نجد الحكيم يعمد إلى تضليل الباحث بتركيزه على محاولة تأصيل اللامعقول في التراث الشعبى ، وهو ما لاحظه - مثلاً - محمد مندور فى كتابه عن مسرح

توفيق الحكيم[٩] . فلا الأغنية ولا المسرحية تندرجان بوضوح تحت بند العبث ، إنما هما أقرب إلى الرمزية ، يبدو أن توفيق الحكيم قد تعمد التضليل أخذاً بالتقية ، ليتسق خطابه مع الخطاب الرسمى وتعاظم الدعوة إلى تيار الأدب الملتزم ، حيث إن النظام أولى اهتماما لكل ما هو شعبى (وربما تاجر به) . ومسرح الحكيم عموماً حافل بما يساير الجو الرسمى فى ظاهره ، وبما ينقده فى باطنه . وربما ، كذلك ليقدم نفسه مبتدعاً لا متبعاً ، فبعد أن تجاوز الستين ، يبدو أنه لم يرغب فى الاعتراف بتأثير من يصغرونه بعشرين عاماً .

ولعل هذا ما جعل الحكيم يجردً تيار العبث من خصوصيته ، فيخلطه بكل ما يندرج تحت ما أسماه بالفن الحديث الذى "كانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية والنحت بقعاً صوتية ، والشعر بقعا لفظية ... ، وينتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين ، أو بالأذن دون أن يمر بالعقل"[١٠] .

إن إصرار الحكيم على أن اللامعقول هو مجرد مخاطبة الحواس مباشرة ، دون مرور بالقوالب العقلية يُدرج اللامعقول تحت بند واسع

عـام ، تـختلط فـيـه السيـر يالية بالعبث والتجـريد بالخيـال . وبادعـاء الاتجاه إلى الجذور الشعبية يتخلص الحكيم من حرج أن يكون متبعاً ليصير مبدعاً يساير روح التطور فى الفن " العالمى " (أى الغربى) مجدداً تراثنا العربى . ويبدو أن الحكيم قد نجح إلى حد بعيد فى مقصده إلى الحد الذى صار معه العبث أو اللامعقول عند البعض يعنى كل ما هو غامض وغريب [١١] ، وكل ما يستخدم الخيال ، أو ينحو نحو الرمزية ، وكل ما يبدو غير معقول ، أى غير واقعى .

ولما كان الحكيم قد أفرغ العبث من خصوصيته الفلسفية وارتباطه بقوالب وتقنيات أبدعها الغرب : فى الحوار الذى يبدو قريبا من حوار الصم ، وتداخل الزمان والمكان داخل منطقة واحدة زمانية مكانية ، وتبادل الأدوار بين الشخصيات ، وتبادل هوية الشخصية المسرحية ، وتداخل الحوارات وفوضاها إلخ .... فقد التصق بالأذهان المعنى اللغوى لتعبير اللامعقول ، وصار مفهوم مسرح العبث أنه كل ما يبتعد عن العقل مع أن ذلك المفهوم ربما يكون أقرب للسريالية ، لكنه لا يشير إلى مسرح العبث الأوروبى ، هذا المفهوم الذى يبرز التناقض فى القوالب

المنطقية التقليدية ، بهدف الاقتراب من حقائق قد يحجبها جمود هذه القوالب .

وربما حدا سوء التفاهم هذا بتوفيق الحكيم أن يحاول تصحيح الأمور فى تذييل ثانية مسرحياته الكبيرة التى أدرجها تحت تصنيف " اللامعقول " : " الطعام لكل فم " ، (والتى ليست من العبث فى شيء) . وقد إضطره ذلك إلى أن يكشف جزءاً من مراوغاته ، ويستبدل به مراوغات جديدة . فهو يعترف أن ما يكتبه مغاير لمسرح العبث الأوروبى ، هذا المسرح الذى ينبنى على أسس فكرية مختلفة ويرتبط بظروف غربية معينة .

" إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث يعيش أزمة سوداء ويتحدث عن لا جدوى الحياة .. أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين .. إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين فى أوروبا "(١٢) .

ويستغل الحكيم أنه قد سبق وصاغ تعبير اللامعقول ليتراجع عن خلط العبث بما عداه ، ويبرز الفارق بين ما يكتب ومسرح العبث الأوربى « إنى أقصد عمدا استخدام كلمة اللامعقول ، لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى .. وهى شىء آخر غير مسرح العبث كما يُسمى فى اوروبا وأمريكا .. إن اللامعقول شىء والعبث شىء آخر .. مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا .. فى حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط ، بل إن فن العبث يبتدىء فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أنّ العالم عبث .. ينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون .. أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول »[١٣] .

وفى مسرحيته الثانية التى يدرجها تحت اسم " اللامعقول " (التى هى مجرد فانتازيا ، تستخدم الخيال والإسقاط)[١٤] يعترف الحكيم بوضوح روءيته للعبث ويتميز هذا التيار عن الأشكال الفنية المتعددة التى تتمرد على القوالب المنطقية ، كما يعترف بأن العبث إفراز جيل

وظروف تاريخية معينة ، ارتباط بأشكال ومضامين هى نتائج لهذه الظروف المختلفة تماما عن ظروف الستينيات فى مصر . وهو يكاد يعترف فى إشارته للشكل والمضمون بأنه استخدام الشكل والقالب فحسب ، ولغرض خاص به هو . والواقع أنه كثيراً ما لجأ الكتاب المصريون الذين لم يتأثروا بالعبث الأوروبى فى المسرح ، إلى استخدام تقنيات هذا التيار للتعبير عن هموم خاصة بهم لا علاقة لها بالعبث بوصفه صيغة مسرحية عبرت عن هموم أوربية ، نتجت عن شروط محددة .

والخلاصة أن مفهوم اللامعقول فى مصر ابتعد تماما عن العبث وقالبه باستثناء بعض التقنيات ، مما ضيق مضمار الحوار حول هذا المفهوم ، فنُظر إلى العبث (باسم اللامعقول) على أنه إبتعاد عن العقل أو إغراب غير مبرر ، ولذلك نجد الحكيم يدفع عن نفسه هذه التهمة قائلاً : (اللامعقول (...) ليس معناه عندى أنه موقف ضد العقل .. فأنا لست من هذه الطائفة " [١٥] ، ويقول كذلك : « التجديد فى الفن - الذى سُمِّى باللامعقول ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن إنحلال الأنسان المعاصر » [١٦] .

ولكن ذلك لم يمنع النقاد من استخدام مصطلح اللامعقول مرادفاً لمصطلح العبث للدلالة على الظاهرة التى نحن بصددها . أما مصطلح العبثه نفسه Absurde فهو يحتمل معنيين أساسين فى الأنجليزية والفرنسية وفى العربية أيضا : اللامنطق أو اللاجدوى ، ثم العبث بمعنى اللغو واللهو . إلا إن إقتلاع اللفظ من سياقاته اللغوية والإجتماعية والتاريخية كثيراً ما أدى إلى النظر للعبث على أنه تهريج ولغو ، ولذا نجد صلاح عبد الصبور يدفع عن نفسه هذه التهمة فى تذييل مسرحيته العبثية الأولى " مسافر ليل " : " وحتى كلمة " العبث " تبدو كلمة مخيبة للثقة . من يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى فيه ، حتى ولو كان ذا نفس عابثة ؟ ! » (١٧) .

لقد لمس عبد الصبور نقطة ، ربما منعت كتاب المسرح المصرى من التمادى فى طريق " العبث " ، لأنهم كان يخشون أن يتهموا بالعبث فى وقت عصيب ، إذا كتب عبد الصبور " مسافر ليل " والبلاد مثخنة بجراح ١٩٦٧ الدامية .وبصفة عامة ، لم يكن المجتمع المصرى مهيئاً

لإستيراد فكرة العبث في الستينيات ، لأن ذلك يتنافى مع الخطاب شبه الاشتراكى للنظام الذى يفترض أنه وجد حلاً لكل المشاكل ، كما يتنافى مع الخطاب الدينى الذى يرفض القنوط من رحمة الله والنظر إلى الحياة على أنها بلا معنى أو جدوى .

وبرغم أن هذه الأفكار لا تمثل بالضرورة مجموع اتجاهات مؤلفى العبث فى الغرب ، إلا أن استيراد الألفاظ وإعادة زرعها فى سياقها قد غيرا من طبيعة النظرة إلى العبث فى مصر . لذلك نجد أن الاهتمام بمسرح العبث كان دائما مشفوعا بنفى تهمة العبث واللغو والبعد عن المنطق ، كما نرى عند الحكيم وعبد الصبور .

نستطيع ، إذن ، أن نؤكد أن النقل عن الغرب لم يكن له ما يبرره فى بنية المجتمع ، فى البداية على الأقل ، مما يفسر عدم إستمرار هذه الظاهرة أكثر من عقد تقريبا ، بسبب عدم ملائمة السياق لها . كما يفسر ذلك أن فهم ظاهرة العبث المسرحية لم يكن ناضجاً بما يكفى ، ربما حتى عند المدافعين عنها . على الأقل كان هذا الفهم مختزلا بالقياس

لمسرح العبث الأوروبى . ويتضح ذلك من التركيز على معانى اللغو واللامنطق ، إلى آخر ما أسفلنا .

إن زرع ظاهرة العبث قسراً في مصر كثيراً ما كان اتباعاً للموضة واستيراداً لسلعة جديدة في سوق الأدب الغربى ، وربما كان المثال الواضح على ذلك هو توفيق الحكيم ، الذى آلى على نفسه ، كثيراً ، أن ينقل إلى أدبنا الأشكال الغربية التى لا مقابل لها فيه . وهو أول من كتب مسرحاً عبثياً (أولا معقولاً) بعد مقدمة طويلة حول « الفن الحديث » [١٨] الذى يندرج فيه هذا المسرح . ونجد أن الحكيم يسمى ما يكتبه « الجديد فى الفن " فى تذييل " الطعام لكل فم » [١٩] .

وبرغم أن الحكيم يدّعى استلهام التراث فى "يا طالع الشجرة" ، (وهو ما تنقضه المسرحية نفسها ، إذا إن التراث فيها حلية زخرفية) فإنه يعترف ، فى نصف وضوح ، أن هذا التجديد قد طرأت فكرة اتباعه على ذهنه ، عندما تابع عن قرب أعمال كتاب المسرح الجديد (العبثى) إبان إقامته فى فرنسا ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وهو يذكر بالاسم آداموف ،

وبيكيت ويونسكو ، فلم يكن هذا التجديد وليد ظروف موضوعية فى المجتمع ، أو نتيجة تطور خاص فى فن الحكيم . والدليل على ذلك أن الحكيم ، مثله مثل من كتب العبث فى مصر ، قد عاد إلى كتابة المسرح بشكل تقليدى ، بعد فترات طالت أو قصرت ، كأن شيئاً لم يكن .

وقد اتهم كذلك ميخائيل رومان باستيراد العبث على نحو ما نجد فى ملاحظة خيرى شلبى على مسرحية " الوافد" :

« وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفا من آلية الحياة التى فرضتها عليه الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا - افتراضا - فى طريقنا إليها ،فماذا كان يفيد المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلا من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ » [٢٠] لكننا نوافق نادية بدر الدين أبو غازى فى أن الألية فى مسرحية الوافد تشير

ببساطة إلى آلية المجتمع الذى تحكمه أجهزة المخابرات ، لا آلية الحضارة المتقدمة (٢١) .

الاستعارات التقنية :

يمكن القول بشكل عام ، إن الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحا مصريا للعبث قد أفادوا من بعض الحيل والتقنيات قناعا لتناول همومهم - السياسية فى الغالب - بعيدا عن لوم اللائمين ورقابة النظام ، إذ وجدوا فيها متنفسا ، يضاف إلى الرمز التاريخى والأسطورى ، دون أن تكون لهم بالضرورة نظرة عبثية للحياة ، ولو على المستوى السياسى . لا الفلسفى ، هذه النظرة التى نجدها فى " ماكبت " ليونسكو أو فى " هذه الفوضى العظيمة " للكاتب نفسه ، حيث يطرح فكرة عبث أى نضال أو صراع بين اليمين واليسار ، إذ أنّ الهدف دوما هو السلطة أو السيطرة أو الصراع فى حد ذاته ، على حد ما يرى يونسكو(٢٢) . بل إن العبث - بوصفه شكلاً - يتحول عند الكتاب المصريين إلى أداة لتسجيل موقفهم المجتمع على السلطة ، والداعى من ثم إلى التغيير .

وربما كانت العلاقة بين الجلاد والضحية ، والحوار القريب من شكل التحقيق البوليسى ، من أكثر العناصر التى شاعت استعارتها عن الغرب فى مسرج العبث المصرى ، كما نرى فى « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور و « الوافد » لميخائيل رومان و" البوفيه " لعلى سالم .

ففى هذه المسرحيات يقف البطل موقف المتهم المدان مسبقا ، ويدور معه تحقيق بهدف إثبات التهمة عليه - أو إقناعه ولو قسرا بثبوتها عليه - برغم فساد منطق الجلاد ، حيال ضحية عاجزة عن الدفاع عن نفسها . وعلى أى حال ، فإن هذا الدفاع عبثى لأن الحكم صادر مسبقا ، وينتهى التحقيق بتوقيعه . وهو يتراوح بين الإعدام الفعلى (مسافر ليل) والتحطيم المعنوى (الوافد) أو الآغتيال المعنوى ، بحيث تنتظم الضحية المسحوقة ترساً فى آلة مطيعة للجلاد (البوفيه) .

ونلمس هنا أثر موتيف التحقيق ، الذى بنيت عليه ، مثلاً ، مسرحية يونسكو « ضحايا الواجب » (١٩٥٤) والتى كانت مسرحية « الدرس » نوعاً من الإرهاص لها[٢٣] . فى « ضحايا الواجب » يتعرض البطل للتعذيب والتحقيق كى يفضى بمعلومات عن شخص

لا يعرف عنه سوى اسمه . أما فى الدرس ، فالأستاذ يقهر تلميذته ويحشو رأسها بعلم غريب فى منطقه ، وبعد أن تستسلم له فكريا ، يغتصبها ويقتلها .

وكما كان المفتش فى « ضحايا الواجب » يتحول إلى الأب وإلى المفتش العام ، فإن كُتّاب المسرح العبثى المصرى استخدموا تبدل الهوية للدلالة على إحكام القبضة البوليسية للحكم فى الغالب ، ففى (مسافر ليل) نجد أن المحصل هو نفسه كل من يشغل درجات السلم السلطوى (والتى تُحسب بالسترة) حتى نكشف أنه نفسه رأس السلطة ، عشرى السترة(٢٤) . وفى (البوفيه) يتحول مدير المسرح الذى يستجوب المؤلف إلى محقق ورقيب .

أما تقنية التكرار فى الحوار والمشاهد التى كان يونسكو من أكثر من استخدمها للدلالة على الخواء ، ولنقد المنطق المفرغ ، وللإضحاك ، فقد انتقلت إلى مسرح العبث المصرى على نحو ما نجد فى (الوافد) لميخائيل رومان ، حيث تتكرر مشاهد التحقيقات مع الوافد بالبنية

نفسها والألفاظ نفسها أحياناً ، لندرك أن كل العاملين فى اللوكندة مجرد تروس فى عجلة النظام ، التى تطحن من لا يدخل فى حظيرته[٢٥] .

والملاحظ أن هذه التقنيات وغيرها مما استعاره كتابنا عن مسرح العبث الأوروبى ، وُظفت على الأغلب لخدمة عرض موضوع قهر السلطة بمختلف صوره ، ونقد النظام من هذا المنظور ، وأحياناً لنقد البيروقراطية وتسلطها ، وهى على كلٍ شكل من أشكال القهر ، فى حين إن هذه التقنيات ساهمت فى التعبير عن مضامين أوسع وأكثر تشابكاً فى الغرب . فالتكرار عند يونسكو نظرة للعالم تسجل اللامعنى ، وضياع ملامح الهوية ، نتيجة لتشابه البشر فى المجتمع الرأسمالى ، ولتشابه الألفاظ وخلوها (كالبشر) من التفرد والصدق . وقد اقتصرت هذه التقنية فى مصر على التعبير عن القهر ، وهو الأمر نفسه فى « تبدل الهوية » التى استخدمت بوصفها تعبيراً عن القهر أيضاً ، بينما كانت فى مسرح العبث الغربى تعبيراً عن أزمة الفرد ، أى أن لها أبعاداً

فلسفية أكبر من مجرد الإشارة إلى أن السلطة المستبدة واحدة وإن تعددت صورها . أما عن تقنية التحقيق - ولنواصل الإشارة لضحايا الواجب ليونسكو - فهو ليس مجرد تحقيق بوليسى ، بل هو أيضاً وسيلة للغوص فى الذكريات ، بحثاً عن جنة ضائعة ، عن معنى أو أمل. إنها شكل من أشكال التحليل النفسى ، لكن استخدامها لم يستهو كتاب العبث المصريين إلا بالقدر الذى يخدم النقد السياسى .

واستلهام تقنيات العبث الأوروبى لم يشبه الاختزال وحسب فى مصر ، بل شابه أحياناً التسطيح ، بحيث لا يعدو أن يكون حلية أو ذرا للرماد فى العيون . فعندما يتمثل صلاح عبد الصبور جان چينيه[٢٦] فى « الأميرة تنتظر » يجعل كل شخصية فى الكوخ تمثل دورها فى الحدث الأساسى ثم تمثل دوراً فى طقس مسرحى على مستوى يختلف عن الحدث الأساسى . لكن الطقس عند چينيه مرتبط ببحث الإنسان عن هويته فى شبحها الموجود فى مرآة قلقة ومرتبط بسيادة النفاق ، الذى يجعل من كل إنسان ممثلاً تتعدد شخصياته حسب الحال ، ومرتبط بشمول الإحباط الذى لا فكاك منه إلا بتمثيل ما يحلم الإنسان به .

أما عند عبد الصبور ، فيتحول الطقس إلى مجرد تمثيل لحدث يسبق بدء المسرحية زمناً ، وكان يكفيه أن يطفئ الأنوار ليشير إلى وجود « فلاش باك » يشرح الإنقلاب الذى إنتهى بالأميرة إلى النفى . أى أن القالب أفرغ تماماً من محتواه ليصير مجرد قشرة .

ولا يفوتنا أن نذكر أن بعض الكتاب قد استعاروا تقنيات مسرح العبث الأوروبى دون أن يكتبوا مسرحاً عبثيا ، على نحو ما نجد عند شوقى عبد الحكيم (شفيقة ومتولى) مثلاً ، وعند رشاد رشدى (رحلة خارج السور)[٢٧] ، ولكن هذا التأثير ظل محدوداً[٢٨] .

ولأن مسرح العبث المصرى استعار تقنيات ولم يتمثل النظرة الفلسفية التى ولدتها ، فأحياناً كان خطاب المسرحية ، الموسومة بأنها عبث أو لا معقول ، لا يعدو أن يكون امتداد لقضية تشغل الكاتب قبل لجوئه إلى العبث ، ولا يفعل الكاتب فى مثل هذه الحالة سوى أن يضيف بعض الوصفات العبثية فقط ، ومثال ذلك توفيق الحكيم فى (يا طالع الشجرة) ، فهو يواصل طرح قضية علاقة المبدع بالمرأة ، خاصة تلك

التى تعطله عن إبداعه ، وهى قضية شغلت بال الحكيم فى أكثر من عمل ، منذ (بيجماليون) (١٩٤٢) ، وهى قضية لا علاقة لها بمضامين العبث فى الغرب (ولا فى مصر) وربما وجدنا لها صدى عند ڤوتييه فى مسرحيته (كابتن بادا) .

ونحن نزعم أن الحكيم قد أثار الزوابع التى أسلفنا ذكرها ، حول مسرحيته ، ليتجنب اتهامه من قبل النقاد الملتزمين بأنه منفصل عن مجتمعه فى برج عاجى ، فى زمن كان اعتناق مبدأ الفن للفن أو ممارسة الفن المتفلسف فى عالم المثل يرقى لدى البعض إلى مرتبة الجريمة . ولكن الحكيم قد ضمن مسرحيته تلك نقداً سياسيا فى الخلفية . فكما ، قد تخفى خلف قناع التاريخ فى « السلطان الحائر » يدعو الحاكم إلى الالتزام بالشرعية ، تخفى خلف دخان العبث مستخدماً تقنيات مثل حوار الصم ، وتداخل الحوارات المختلفة ، وتداخل الأزمنة المختلفة ، بالإضافة إلى الصورة الرمزية (الزوجة السحلاة . وشجرة الفن) ليغطى على صورة المحقق الذى ينصح الزوج القاتل بعدم الإبلاغ عن غياب زوجته (القتيلة) ويود أن يفتش شجرة إبداع الزوج بحثاً عن جريمة[٢٩] .

ازمة العبث:

وهكذا نجد أن مسرح العبث كان حلا لا بأس به بين الكتاب المختلفين مع النظام ، سواء أكانوا يميناً أم يساراً ، فقد مكنهم هذا المسرح من النقد مع اتقاء الرقابة ، خاصة بعد هزيمة ٦٧ وإنهيار البناء الجميل الذى كان نصب الأعين . ولكننا نجد صدى العبث أقوى فى الشعر (عبد الصبور مثلاً) والقصة (نجيب محفوظ « تحت المظلة ») حيث نجد صورة لعالم مفكك أو متهدم فاقد المعنى . ولعل فى العملين العبثيين لعبد الصبور مثالا لمدى الصدمة التى تلت ١٩٦٧ . ولم يكتب عبد الصبور مسرحاً بوصفه رد فعل مباشر للمعركة ، مما كان ينذر (أو يبشر) بأعمال شبيهة بما نجده فى مجموعة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ من كابوسية ، بل اجتر التجربة وعبر عنها بهدوء تحت ستار العبث ، فينتهى الحدث بأن يقوم الديكتاتور المتقنع فى ملابس محصل

القطار بقتل المسافر ليلاً ، ويقتل كل شئ فى واقع الأمر . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يعلم الراكب أنه قد خدع وأن ما ظنه عطاء من المحصل (الديكتاتور) لم يسفر إلا عن خديعة كبرى . وفى " الأميرة تنتظر " ، ينتهى الأمر بأن تقرر الأميرة العودة إلى قصرها ، بعد مقتل المغتصب (الديكتاتور) لتعيد نظام حكم أبيها الملكى ، وتتلقى فروض الولاء من الشعب . وإذا كان عبد الصبور قد قتل الجميع فى مسرحيته فإنه قد شطب عشرين عاماً من عمر مصر ، ليعيد أميرة على العرش ، ويجعلها تقول : « اغلقوا الباب على الماضى » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد صور عبد الناصر ، بوصفه ديكتاتوراً فى مسرحيه « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » فإنه قد قام برثائه بعد موته فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح »[٣٠] . وربما يفسر لنا هذا التناقض أزمة مثقفين عديدين فى الستينيات ، كانوا ممزقين بين اقتناعهم بخطاب النظام حول العدل الاجتماعى والاستقلال .. إلخ ، وبين ممارسته القمعية . ونحن نشير إلى هذه الأزمة ، لأنها هى

التى تحدد الإطار الذى أفرز مسرح العبث المصرى : التناقض العجيب العبثى بين خطابى العدل والقتل ، الخطاب الذى أسهمت تقنيات العبث فى أبرازه وإدانته ، فاضحة المسافة بين صورة المجتمع الفاضل المثالى وإنجازاته التى تستوجب الاحترام وتنفى الشعور بالعبث ، لانها تبعث الأمل ، وبين ممارسات الحكم البوليسى التى يتحايل عليها المسرح لينقدها باستخدام تقنيات العبث . ومن هنا صار خطاب العبث سياسيا بحتا فى مصر ، محدوداً بوجهى النظام فى الستينيات .

ولهذا أيضاً لم يتسع مفهوم العبث ولا تقنياته ليشمل تياراً بالمعنى المفهوم كما حدث فى الغرب ، لأنه غرس فى غير أرضه الفكرية والتاريخية . وربما فسر لنا هذا أن جميع من كتب ما أسميناه بمسرح العبث المصرى بدأوا وانتهوا كتابا لأشكال تقليدية من المسرح ، لأن العبث كان إما « موضة » أو وسيلة (لا غاية) للنقد السياسى ، فى حين إن معظم من كتب مسرح العبث فى أوروبا قد بدأوا كتابا لهذا اللون فى ظل ظروف معينة وثقافات متعددة ، ثم تطور كل منهم فى

اتجاه ربما اختلف تماماً عن ما أطلق عليه فى البداية مسرح عبث ، مما حدا بمارتن ايسلين إلى أن يطلق على المرحلة الثانية من أعمال هؤلاء المسرحيين « ما بعد العبث » ليصف التطور (والتعقل) الذى لحق بها من أواخر الخمسينيات إلى الستينيات ، وليميز بين هذه المرحلة ومرحلة الخمسينيات المبكرة(٣١) .

ولكننا نظن أن كتاب الغرب قد مروا بمرحلة هدم ليصلوا إلى مرحلة بناء : هدم تقاليد مسرحية باليه ، هدم ظروف إنتاج معينة شكلت السلعة المسرحية ، هدم مفاهيم فكرية وقوالب اللغة ، والمنطق وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان والعالم بعد أهوال الحرب الثانية ، ثم بدأ كل منهم يبنى العالم الذى يتمثله ، فاتجه اداموف إلى المسرح الملتزم على شاكلة بريخت ليعبر عن أفكاره الاشتراكية ، وكتب يونسكو مسرحاً خفتت فيه نبرة الغموض والتشابك ليعبر فيه بوضوح عن قلقه إزاء قهر الموت ، وقهر الشمولية ، وقهر الوحدة للفرد فى بناء قريب من المسرح التقليدى فى روحه .

أما فى مصر ، فنتصور أن التوقف عن كتابة العبث يرجع إلى أنه لم يشكل منبعاً أصيلاً للإبداع[٣٢] . وسرعان ما استنفذ أغراضه . ولذلك نجد كتابه قد عادوا للإشارة إلى السياسى بالرمز أو بالقناع التاريخى أو الأسطورى . نجد عبد الصبور يناقش قضية السلطة والشرعية وعلاقة المثقف بالحاكم من خلال شخصيات تاريخية وشعبية ، ونجد على سالم يعود إلى السياسى باستعارة التاريخ الاسطورى والخيال لينقد حكام الصدفة وجمود النظام البيروقراطى (كوميديا أوديب ، عملية نوح) ، أما ميخائيل رومان فيستلهم التاريخ المعاصر (ليلة مصرع جيفارا) .

وربما كان السبب أن مرحلة الأزمة الستينية ثم انفراجها المأساوى بعد ١٩٦٧ قد انضج القضية السياسية التى يدافع عنها المسرحيون بشكل لم يعد يحتمل تعقيدات العبث . بل يحث على أكبر قدر من الوضوح فى الإسقاط ، وربما كان السبب فى ذلك انصراف الجمهور عن هذا القالب المسرحى ، أو أن موجة العبث قد نضبت تماماً فى

السبعينيات فى أوروبا ، واتجه كتابها عموماً إلى الوضوح فى التعبير عن أفكارهم والاقتراب مرة أخرى من أشكال أقل راديكالية ، وصارت تقنيات العبث بدورها كلاسيكية ، وقلت أعمال يونسكو وبيكيت (وانتحر أدواموف) .

ولأن العبث ارتبط بأسماء معينة فى أوروبا ، ولأنه ارتبط فى مصر باستعارة تقنيات هذه الأسماء ، فنحن نجد أحياناً ، أصداء تتخلف عن فترة الستينيات ، تستعير تقنيات لم ترتبط مباشرة بالفورة الأولى لمسرح العبث الأوروبى ، وإن استخدمها بعض كتاب العبث ، ومع ذلك فالتوظيف عندنا يظل سياسيا محضاً ونجد ذلك فى مسرحية على سالم « الكلاب وصلت المطار » التى قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ ، ويستعير فيها تحول الناس إلى خراتيت عند يونسكو ليصير الناس كلاباً مسعورة . والإشارة السياسية والاجتماعية فى غير حاجة إلى تعليق[٣٣] .

ونجد حالة نادرة ، ولكنها ليست فريدة ، هى ظهور مسرحيتى محمد سلماوي « فوت علينا بكره » « واللى بعده » (عام ١٩٨٣ - عن دار الوفاء - القاهرة) مثلاً حيث نلاحظ انسحاب بعض ما ذكرنا عن مسرح العبث المصرى فى الستينيات على تلك الحالة ، فالهم السياسى اجتماعى فى الأساس ، يناقش عبثية المنطق البيروقراطى المهيمن على الأقدار ، معتمداً على تقنيات وموتيفات من كلاسيكيات العبث مثل مشهد الدوران الراقص حول الضحية قبل الذبح / الاغتصاب الذى نجده فى « الدرس » ليونسكو . لكن العبث عنده لا يرقى إلى مرتبة النظرة المتكاملة للعالم ، حتى إن كانت سياسية فى أساسها . ولذا نجده يتحول عن العبث بعد ذلك ليكتب مسرحيات سياسية تستلهم التاريخ « سالومى » والفانتازيا « اثنين تحت الأرض » ليستقصى هموماً سياسية بشكل أكثر جلاءً . لكن هل هذا اللجوء مبعثه مراوغة الرقابة أم الإفلات من المباشرة التى تنذر بالخطابية والفجاجة ؟ فى ظل انفراجه رقابية نسبية ؟ أظن أن الإجابة عن هذا

السؤال تضع سلماوى فى سياق كتاب العبث المصريين . وتميزه عنهم فى آن .

هكذا ، نجد أن تأثير موجة العبث لم تتجاوز - فى مصر - أن تكون استعارات محدودة ببعض التقنيات فى زمن محدود بعقد الستينات تقريباً . فلم تمتد بعده ولم تؤثر فى النظرة إلى المسرح أو فى أسلوب الكتابة . وربما زاد من هذا التهميش أن المسرح غير التجارى فى أزمة ، تشمل التأليف والانتاج والرقابة والجمهور ، وهى أزمة تتفاقم منذ السبعينيات إلى اليوم ، ولا يقطعها إلا ومضات شهب فى ليل حالك ، بحيث لا يوجد مسرح بالقدر الكافى الذى يتبدى فيه تأثير تيار شديد الخصوصية كتيار العبث .

إن عدم تهيؤ الساحة لاستقبال مسرح العبث فى الستينيات فنيا وفكريا ، لا يعنى أن هذا المنبع المسرحى قد استنفذ أغراضه نهائيا فى مصر ، فربما نشأت ظروف موضوعية تسمح بإنتاجه لا سيما مع

التطورات الاقتصادية « السوقية » المواكبة لأزمتى حرب الخليج ومشكلة فلسطين بالإضافة إلى لبنان ، وتثبيت أحادية القطبية العالمية . وربما دعانا هذا إلى أن نتوقع ظهور تيار عبثى شامل فى الفن العربى عموماً ، قد يأتى يوما من العراق وفلسطين ولبنان وما حولهما . ولذلك ربما يكون من السابق للأوان أن نُقَيِّم ظهور مسرحيتى سلماوى . هل تنتميان إلى أعمال ظهرت متأخرة على موعدها عقداً ، أم أنها متقدمة على غيرها عقداً ؟ .

●

الهــوامش

١ - أنظر : محمد عزيزة . الإسلام والمسرح . ترجمة د. رفيق الصبان ، القاهرة ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .

٢ - نستعير تعبير مارتن ايسلين الذى يشير لحركة المسرح الجديد التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية فى أوروبا ، والتى أطلقت عليها تسميات عدة ، وتباينت الآراء فى تأصيلها وتصنيف كتابها . وحتى لانتوه فى الخلافات على الأسماء وحرصاً على الوضوح فى إشاراتنا ، نستخدم أشهر التسميات على عواهنها ، لا سيما أنها فضفاضة بما يتسع للظاهرة بمعنى عريض .

- أنظر حول تسميات مسرح العبث المختلفة :

ليونارد كابل برونكو . مسرح الطليعة . المسرح التجريبى فى فرنسا . ترجمة يوسف إسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى الطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

جـورج ولورث - مسـرح الاحـتـجـاج والتناقض - ترجـمـة عـبـد المنعم إسماعيل - القاهرة - مكتبة مدبولى ، ١٩٨٠ .

- أنظر أيضاً : Martin Esslin, The Theatre of the Absurd. Garden city. Anchor Books. New York. 1961.

والواقع أنه لا يوجد اتفاق على المسميات أو التعريفات أو الكتاب الذين يندرجون تحتها ، فالأقرب إلى الصواب أن نحاول القيام بدراسة تقابلية لبعض النماذج التى نتناولها بالدراسة ، والتى نجمعها تحت مصطلح غير دقيق هو : العبث ، حتى نتبين ما إذا كانت هذه النماذج تشبه جزئياً أو كلياً النماذج الأوروبية ، آخذين فى الإعتبار تصنيف النقاد وتصريحات المؤلف .

٣ - أنظر : نادية بدر الدين أبو غازى : قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٥٢ - ١٩٦٧ - القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٩ .

٤ - ل.ك. برونكو (سبق ذكره) ص١٠ - ص٤٣ .

٥ - أنظر مثلاً : ألبير كامو - أسطورة سزيف - ترجمة انيس زكى حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٧٩ .

٦ - نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) ، هامش ص١١٦ .

٧ - أنظر : Martin Esslin. Au delà de l'Absurde. Buchet/chastel Paris. 1970

٨ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - القاهرة - مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . أنظر المقدمة ص٨ : ٣٢ .

٩ - محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم - القاهرة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - بدون تاريخ - الطبعة الثالثة .

أنظر : يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول ، ص١٦٧ : ١٦٩ .

١٠ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - (سبق ذكره) ص٩ .

١١ - انظر مثلاً خيري شلبى - فى المسرح المصرى المعاصر - القاهرة - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٨٢ - ١٩٨١ - ص٨٥ .

فؤاد دواره - فى النقد المسرحى - القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون تاريخ - ص٤٠٦ .

١٢ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - القاهرة - مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ ، ص١٦٠ .

١٣ - نفسه ، ص١٥٧ ، أنظر كذلك : توفيق الحكيم - ملامح داخلية - القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٨٢ حوار مع الفريد فرج - ص٩٠ - ١١٧ ، أنظر ص١٠٠ - ١٠٤ .

١٤ - محمد مندور (سبق ذكره) - أنظر : « الطعام لكل فم » ص١٧٧-١٧٩ « والطعام لكل فم بين النص والإخراج » ص١٨٠- ١٨٣ .

١٥ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم (سبق ذكره) ص١٥٧ .

١٦ - نفسه ص١٥٣ .

١٧ - صلاح عبد الصبور - مسافر ليل - القاهرة - دار الشروق - الطبعة الرابعة - ١٩٨٦ ، ص٥٩ .

١٨ - أنظر توفيق الحكيم - مقدمه يا طالع الشجرة (سبق ذكره) كتبت المسرحية عام ١٩٦٤ .

١٩ - أنظر توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - (سبق ذكره) التذييل ص١٥٣ - ١٦٨ .

٢٠ - خيرى شلبى (سبق ذكره ص٨٦) .

أنظر ميخائيل رومان - الوافد - القاهرة - (وزارة الثقافة - سلسلة المسرحية - العدد ١١ د.ت) .

أنظر كذلك على الراعى المسرح فى الوطن العربى (الكويت - عالم المعرفة ٢٢٥ - يناير ١٩٨٠ ص١٥١ - ١٥٨) .

٢١ - نادية بدر الدين أو غازى (سبق ذكره) ص١٧٦ .

٢٢ - أنظر : Eugène Jonesco. Ce Formidable Bordel! Gallimard. Paris. 1973

أيونسكو - ماكبت - ترجمة د. هدى وصفى - مهرجان المسرح التجريبى الثانى - القاهرة ١٩٨٩ .

٢٣ - عن ضحايا الواجب أنظر : ل.ك. برونكو (سبق ذكره) ص١٥٤ - ١٥٦ وعن الدرس أنظر (نفسه) ص١٢٤ - ١٢٦ .

٢٤ - أنظر : فؤاد دوارة - صلاح عبد الصبور والمسرح. القاهرة - هيئة الكتاب - المكتبة الثقافية - ٣٦٥ - ١٩٨٢ - ص٦٥ .

أنظر كذلك : سمير سرحان - « مسافر ليل ، الضحية والجلاد » - مجلة المسرح - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة وهيئة الكتاب - العدد الخامس - أكتوبر ١٩٨١ - ص٣٤ - ٣٨ .

٢٥ - أنظر : فاروق عبد الوهاب - « من مكتبة المسرح : عرض الليلة نضحك والوافد » (مجلة المسرح عدد ٣٢ - أغسطس ١٩٦٦ ص٧٨ : ٨١) .

٢٦ - عن جان جينيه أنظر : ل.ك. برونكو (سبق ذكره) ص٢٣١ - ٢٥١ ، وعن (الأميرة تنتظر) أنظر : لويس عوض - الحرية ونقد الحرية - القاهرة الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص١٣٠ وما بعدها .

٢٧ - أنظر مثلاً : شوقي عبد الحكيم - ملك عجوز ومآس اخرى - القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - الكتاب الماسى - بدون تاريخ - وخاصة المقدمة بقلم يحيى حقى عن حوار شوقى عبد الحكيم ، ص٧ .

أنظر أيضاً رحلة خارج السور لرشاد رشدى . الأعمال الكاملة - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ - الفصل الثانى ، المنظر الثانى مثلاً .

٢٨ - كذلك استلفت نظر كتاب العبث المصريين تيمات جديدة ولدت تقريباً مع مسرح العبث الأوروبى مثل تضخم الآلات والسلع وسيطرتهما وخنقهما للبشر . نجد من ذلك شيئاً عند ميخائيل رومان .

أنظر : خيرى شلبى (سبق ذكره) ص٨٥ .

٢٩ - أنظر وليد الخشاب - « يا طالع الشجرة والخطابات المتداخلة » - أدب ونقد ٦٧ - مارس ٩١ - ص١٢٨ - ١٣٢ .

٣٠ - صلاح عبد الصبور - تأملات فى زمن جريح - القاهرة - دار الشروق - الطبعة الثالثة - ١٩٨١ - القصيدة بالعنوان نفسه .

٣١ - Martín Esslin, Au delà de l'Absurde (سبق ذكره) .

٣٢ - أنظر عبد المنعم إسماعيل - مقدمة كتاب « مسرح الاحتجاج والتناقض » (سبق ذكره) .

٣٣ - فؤاد دوارة - مسرح ٨٥ - دار الغد - كتاب الغد ٢ - القاهرة ١٩٨٦ « على سالم يتصدى لهجمة الكلاب المسعورة » ص١٧٢ - ١٨٣ .

●

- ٤ -

« يا طالع الشجرة » .. لتوفيق الحكيم
تقاطع الخطابات

عرضت مسرحية توفيق الحكيم « يا طالع الشجرة » لأول مرة بالفرنسيه ، على مسرح قصر ثقافة كريتاى (فى ضواحى باريس) فى نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠ . ولعلنا نذكر أحداث المسرحية التى كتبت فى الستينيات[1] .

اختفت بهانة ، زوجة بهادر المفتش بالسكة الحديد بالمعاش . فى التحقيق ، يدلى بهادر بأقوال يؤولها المحقق على أنها اعتراف بقتل الزوجة ، خاصة أن المفتش يستدعى من ذاكرته درويشاً يؤكد أن بهادر سيقتل زوجته . يقبض على الزوج فلا يتمكن من رعاية شجرته العجيبة التى « تبدع » فى كل موسم فاكهة مختلفة ، ولكن تعود الزوجه فيفرج عن زوجها . وحين يسألها أين كانت ، تأبى أن تجيب فيقتلها فعلاً . ثم

يتصل بالمحقق الذى ينصحه بعدم الابلاغ عن اختفاء الزوجة دون أن يعطى بهادر الفرصة لكى يعترف . وهكذا يدفن بهادر زوجته تحت الشجرة ، علّ الجثة تخصب الأرض تحتها .

إن ما يلفت النظر فى عرض « يا طالع الشجرة » بالفرنسية هو الصورة التى يتمثلها المخرج عن مصر وإنعكاسها عبر منشور علاقة فرنسا بعرب المغرب العربى . والواقع أنه يمكن تناول العرض على أنه مجال يتقاطع فيه خطاب المخرج وخطاب المترجم مع خطاب المؤلف ، مما يعيد خطاب التاريخ إلى مستوى أقل أهمية ، بحيث يختفى هذا الخطاب تحت زخم إنتاج العرض فى مكان غير المكان الذى كتب فيه (مصر) وفى زمان مختلف (ربع قرن تقريباً بعد كتابة المسرحية فى الستينات) .

ومقالنا هذا يحاول استخلاص كل من هذه الخطابات الأربعة ، من خلال العرض ، متغاضياً عن تداخل عناصره .

١ - خطاب المخرج :

يقدم العرض صورة لبلاد العرب فى عيون مخرج فرنسى أكثر مما يقدم صورة لضاحية الزيتون فى قاهرة الستينات . ولذا نلمس إشارات ،

لاشك فى أنها نتيجة اسقاط صورة بلاد شمال أفريقيا التى كانت تحت الاستعمار الفرنسى ، وصورة المجتمع الفرنسى الحالى ، الذى تعيش فيه جاليه عربية كبيرة ، وربما أيضاً صورة تركيا التى كانت طوال ٣ قرون عدواً لأوروبا ، ورمزاً للاسلام (حيث أن العروبة والاسلام كثيراً ما يختلطان فى ذهن الفرنسيين ، حتى المثقفين منهم) .

(أ) الديكور :

يمثل صحن منزل كبير ، (أو قل قصراً صغيراً) ذا أقواس طابعها تركى . الحق أن تلك العمارة تنتشر فى حوض البحر المتوسط عموماً لكنها لا تتميز مصر بالذات ، ثم أن مهندس الديكور لم يراع المستوى الاجتماعى لمفتش بالسكة الحديد بالمعاش قدر مراعاته لتقديم صورة لمنزل شرقى (والفخامة جزء فى ذلك من تصور الأوروبى) (كما فى ألف ليلة وليلة) .

هذا عن صورة الخيال ، أما صورة الواقع فى بلد عربى فصياغة المكان تحاول أن تتبعها ، حتى لو لم يكن لتلك الصورة توظيف درامى . فهناك

كتلة خراسانية كبيرة تشبه السد العالى وتشغل جانباً هاماً من الخشبة ، متنافره مع الطابع التركى القديم للمنزل ، إلا أنها تشير لحقيقة مرتبطة بالمكان فى بلاد عربية كثيرة ، منها مصر ، ألا وهى زحف المبانى الخراسانية القبيحة ذات الطرز الغريبة عن ملامح تراثنا المعمارى .

(ب) الحركة :

تشف الحركة عن مجموعة من الكليشيهات التى يحتفظ بها الغرب كصورة للبلاد العربية مجتمعة ، فمثلاً نجد المحقق يكثر من جلوس القرفصاء بمناسبة وبدون مناسبة ، ورغم أن هذه الجلسة تنتشر فى بيئاتنا الصحراوية والريفية ، إلا أن رجلاً فى مركز المحقق ، فى القاهرة لن يجلس القرفصاء ، خاصة وهو يحقق مع الخادمة . إن رسم حركة المحقق بهذا الشكل يشير لفكرة الفرنسيين عن تباسط العرب مع بعضهم بعضاً ، رغم عدم انطباقها على الموقف الذى نحن بصدده .

أما الخادمة فحركتها - التى لا يوجد لها أثر فى النص الأصلى - تمثل أكبر منجم للكليشيهات عن المرأة العربية المقهورة والتى أوردها

المخرج ليشير لصورة أخرى عن البلاد العربية ، دون أن يكون لذلك حاجة فى النص ، لكن المسافة بين القاهرة وباريس شجعته على البحث عن الفلكور وتقديم المجهول والغريب و « السياحى » بالنسبة للمتفرج الفرنسى حتى لو ابتعد عن جو النص ، وهكذا نجد الخادمة ، بدلاً من أن تختفى من المسرح ، كما فى النص، تجمع الغسيل من على الحبل ، تجلس القرفصاء ، تكوى الملابس وتخيطها ، تستمع للراديو ، إلخ ...

(جـ) الملابس :

توضح الملابس مدى اسقاط بلاد المغرب العربى على مصر : فالخادمة ترتدى جلباباً مغربياً فوق ملابسها . والدرويش لا يشبه مطلقاً أى مجذوب فى شوارعنا ولا حتى الكيلشيه الذى قدمته السينما المصرية مراراً ، فهو أقرب للشحاذ العربى الذى قد تقابله فى شوارع باريس أو فى المترو ويحمل بدلاً من الجوال التقليدى حقيبة رياضية قديمة ويضع غطاء رأس ذا طابع أوربى (لا طاقية ولا طرطوراً) ثم أنه

يرتدى قميصاً وبنطلوناً عاديين ويضع فوق ذلك عباءة عربية ، أى أنه مزيج من الشحاذ والرجل العربى فى بعض بلادنا حين يتأنق .

أما زى المحقق فهو كليشيه غربى : كولومبو : يرتدى معطفاً كاكياً خليقاً بكليشيه المخبر المصرى لو كان المعطف فقيراً وبكليشيه مفتش البوليس لو كان أنيقاً .

٢ - خطاب المترجم :

تشى اللغة المستخدمة فى العرض بانعكاس صورة العرب لدى الفرنسى العادى بالإضافة إلى نقل علاقات الفرنسيين بالمهاجرين العرب إلى جو المسرحية الذى لا يحتمل إشارات للصراع العرقى ، نظراً لأن الحدث فى مصر، حيث لا توجد مشكلة مهاجرين .

(أ) رغم أن الترجمة ممتازة ، لا تلاحظ فيها أثراً للحرفية مكتوبة بفرنسية سليمة وشديدة الأمانه حيال النص العربى ، إلا أن

أول ما يلفت النظر هو أن جميع الشخصيات تتخاطب بدون استخدام صيغة الاحترام ، أي ضمير المخاطب فى الجمع (أنتم ، لا أنت) بينما النص الأصلى يحافظ على المستوى الاجتماعى للخطاب الذى يوجه للمحقق مثلاً . خاصة عندما يكون المتكلم هو الخادمة .

الواقع أن اللغة الفرنسية تضع قيوداً شديدة على استخدام ضمير المخاطب . فإذا لم يكن من تخاطبه صديقاً أو قريباً لا يمكن أن تخاطبه إلا بضمير الجمع ، احتراماً ، وابرازاً لعدم وجود حميميه ، أما فى اللغة العربية فحتى الملوك تخاطبهم بضمير المفرد وتعبر عن الاحترام بصيغ نداء مثلاً ، « ياسيدى » إلخ . ولهذا السبب كثيراً ما كان عرب المغرب من غير المثقفين يترجمون عربيتهم حرفياً إلى الفرنسية فلا يستخدمون صيغة الجمع فى الخطاب حين يتحدثون الفرنسية ، مما يعطى عنهم انطباعاً سلبياً بقلة الذوق . ونقل هذه الصورة إلى المسرحية لم يكن له ما يبرره إلا الاعتقاد العام عند الفرنسى العادى أن العرب لا

يستخدمون صيغ احترام يخاطب بعضهم بعضاً ، نتيجة لظروف الاستعمار . إن أمانة الترجمة كانت تقتضى احترام قواعد اللغة ، حتى فى جوانبها الاجتماعية ، طالما لا يوجد فى النص ما يدعو لغير ذلك كأن تكون الأحداث فى الجزائر تحت الاستعمار مثلاً .

(ب) أما النقطة الثانية فهى ولاشك اختيار المخرج وإنما نشير إليها هنا لارتباطها باللغة ألا وهى استخدام بعض الشخصيات للغة العربية ، بالقاء نفس عبارات النص الأصلى ، مما ينقل لجو المسرحية صورة المجتمع الفرنسى ، الذى يعيش فيه حوالى أربعة ملايين عربى أو مواطن فرنسى من أصل عربى ، كثير منهم يتحدثون العربية وفى العادة يمارسون أعمالاً دنيا ويتعرضون لمعاملة يشوبها الرفض والتوتر ، ان لم يكن العنصرية .

تحت إلحاح هذا الوضع نجد اللبان الذى يبيع اللبن لمنزل المفتش يتحدث بالعربية ، دون أى ضرروة تعبيرية ما ، إلا نقل صورة عن علاقة العرب بالفرنسيين فى المجتمع الفرنسى : ثقافتان متوازيتان مرتبطتان

بأوضاع اجتماعية ظالمة ، فأصحاب المنزل يتحدثون الفرنسية بينما اللبان والحفار يتحدثون العربية ، أما الخادمة ، رغم أنها ترتدى ملابس مغربية الا أنها تتحدث بالفرنسية كما يتحدث العرب الذين يحاولون الاندماج فى المجتمع الفرنسى ، هذه اللعبة تشوش على النص الأصلى ، حيث أنه يفترض أن الكل يتحدث لغة واحدة وأن القضية هى إختفاء الزوجة وظهورها . لاصراع مهاجرين وسكان أصليين .

ولا يفوتنا أن المخرج استخدم هذا العنصر للإضحاك ، فمن الشائع جداً فى التليفزيون والسينما والمسرح فى فرنسا أن ينتج الضحك من خلال اظهار العربى (أو المسلم فهما سيان فى ذهن الفرنسى العادى) فى صورة مزرية ، هكذا نجد الحفار المكلف بالبحث عن جثة الزوجة لايتكلم ، بل يغمغم بأصوات تشبه صوتيات اللغة العربية ، إلا أنها فى الواقع مبهمة ومضحكة .

لكن عرض المسرحية عام ١٩٩٠ ، يغرينا بدراسة خطابى المؤلف والتاريخ ، الموازيين للنص نفسه علّنا نكتشف جوانب تبدو بفعل الوقت

أكثر وضوحاً مما كانت حين تناول النقاد لمسرحية عند عرضها لأول مرة فى الستينات .

٣ - خطاب المؤلف :

يصنف الحكيم مسرحيته على أنها من مسرح العبث ، وأغلب المسرحيات التى يطلق عليها هذا الاسم فى المسرح المصرى كانت تستخدم تقنيات المسرح الأوروبى الذى عرف بنفس الاسم ، ولكن كقناع يخفى هموماً سياسية ، لا للتعبير عن إحساسهم بعبثية الحياة ، تماماً كما لجأ الكتاب والشعراء للتاريخ والأسطورة هرباً من الرقابة فى مصر ما قبل ١٩٦٧ [٢] .

فى حالة توفيق الحكيم ، كان كاتب قد بدأ نشاطه المسرحى سنيناً قبل أن يطرق ما أسماه عبثاً . ويبدو بوضوح أن المسرحية رغم استخدامها لتقنيات العبث إلا أنها لاتعبر عن مضامين عبثية، ولا حتى سياسية فى المقام الأول كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث المصرى ،

فيا طالع الشجرة مجرد امتداد لهموم تشكل عالم المؤلف وتدور حولها مسرحياته منذ أن بدأ رحلة الإبداع(٣) .

نجد فى المسرحية حوار صم بين الزوج وزوجته ونجد استخدام الفلاش باك ووسائل أخرى لكسر منطق الزمان والمكان بحيث يوجد المفتش على المسرح فى مكانين وزمنين مختلفين وبحيث يعبر الدرويش من الماضى للحاضر مواصلاً نفس حديثه . إلا أن كل هذه «الوصفات» تستخدم لمواصلة نفس خطاب توفيق الحكيم حول علاقة المبدع بفنه وبالمرأة ، والرمز واضح فى المسرحية فالمفتش يسقى شجرة (الإبداع) فتثمر (فناً) بينما تختفى الزوجة وتتسبب بالتالى فى الإضرار بالشجرة لانشغال الزوج (المبدع) عنها .

لقد واصل الحكيم استكشاف هم خاص به مستخدماً تقنيات جديدة ولكنه لم يكتب عملاً ينتمى لتيار العبث الذى ظهر فى عدة بلاد فى فترة معينة ، لم يعبر عن عبث الحياة حيال الموت أو الموت كشكل من أشكال القهر (ومنها القهر السياسى) . على أن خطاب التاريخ يبدو واضحاً عبر المواقف والحوار ، مشيراً إلى الفترة التى كتبت فيها

المسرحية ، الستينات ، وهو جانب لم يوضحه المخرج ، ربما لأنه غير أساسى فى النص نفسه .

٤ - خطاب التاريخ :

توجد أربعة مواقف ربما لم يكن الحكيم ليصوغها كما فعل فى المسرحية ، لو لم يكن خطاب الساعة ملحاً عليه .

(أ) يربط الموقفان الأولان بين تيمات : الخلق/ الميلاد/ الإبداع من ناحية وبين السجن من ناحية أخرى ، فبعد أن يخرج الزوج من سجنه يشبه نفسه بالمولود حين يخرج من سجن بطن أمه، هذه السخرية والإطالة فيها تبدو مرتبطة بجو الستينات أكثر منها تنويعاً على خط الزوجة التى وضعت طفلة سرعان ما ماتت والمبدع الذى يهتم بشجرة الفن ويسجن أو « يلد » إبداعاً .

وفى حوار بين الزوج والمحقق يتضح الخط الأخير : يفيضان فى الحديث حول اهتمام الزوج بشجرته ، وأهمية هذا العمل الذى يثمر فاكهة عجباً ، وهذا الحوار يكتسب بعده الكامل عندما نفسره على أنه استعارة للأديب أو المبدع الذى يمكن أن يتعرض إبداعه (الشجرة) لتفتيش الدولة البوليسية وقد يؤدى ذلك لاكتشاف جريمة (جثة الزوجة الغائبة أو أى شئ آخر) ، فى زمن يعتبر كل إبداع جريمة ، أو ينتهى فيه البحث فى كل إبداع إلى ما يؤدى بالمبدع للسجن .

(ب) أما الموقفان الآخران فيشيران لاختلال العدالة : معظم الفصل الأول مخصص لحوار بين المحقق والزوج وفيه يصر المحقق على أن نظريته فى اتهام الزوج صحيحة ويلح عليه فى التحقيق ويلوى ذراع أقواله وينتهى الأمر بإلصاق التهمة برجل مازال بعد بريئاً .

وفى النهاية بعد أن يقتل الزوج زوجته ، يقوم المحقق بالدور العكسى فبدون أن يتمهل ليفهم جيداً سر اتصال الزوج به ، يسارع بنصحه ألا يبلغ البوليس عن اختفاء زوجته ، حيث أنها قد سبق وفعلتها ، وبدأ يشجع الزوج على أن يعدل عن الاعتراف بجريمته .

ممثل العداله يلفق التهم ويساعد فى إخفاء الجرائم ، وهو فى الحالتين لايسمع من يخاطبه ، بل يسمع ما يمليه تصوره الخاص للأمور ، صورة تكتسب بعداً جديداً على ضوء معرفتنا بأنها رسمت فى الستينات .

من الواضح إذن أن خطابى التاريخ والمؤلف مرتبطان بظروف إنتاج النص فى الزمان والمكان : مصر الستينات ، عالم توفيق الحكيم ، ولذا فعندما أعيد إنتاج النص فى زمان ومكان مختلفين ، تراجع هذان الخطابان ليبرز خطابا المخرج

والمترجم وليظهر تأثير الظروف الجديدة على المعنى : نظرة فرنسا التسعينات على مصر من خلال مرآة معرفتها بالعالم العربى ، على أننا لانعتبر ذلك خيانة للنص ، بل هى إعادة زرعه فى الجو الذى تعرض فيه المسرحية ، بما يوائم هذا الجو ويجعل العرض حياً ، ككل مسرح حق ، يخاطب المشاهد فى حاضره ومكانه .

●

الهوامش

١ - توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ، القاهرة، ١٩٦٢

٢ - عن استخدام التاريخ والأسطورة كقناع للسياسة ، أنظر : نادية بدر الدين أبو غازى ، قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٥٢ - ١٩٦٧ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩

وعن استخدام العبث كقناع للسياسة أنظر دراستنا فى هذا الكتاب عن مسرح العبث المصرى .

٣ - اهتم توفيق الحكيم طوال رحلته الإبداعيه بقضية أثر المرأة على المبدع سلباً وإيجاباً ، وفى هذه المسرحية يواصل الحكيم استكشاف هذا الموضوع مثلما فعل مثلاً فى « بيجماليون » (١٩٤٢) و « الخروج من الجنة » (١٩٢٨) و « حديث صحفى » (١٩٣٨) و « العش الهادئ » (بدون تاريخ) ، ويتضح من مقدمة المسرحية أن الحكيم يستخدم العبث من باب

استيراد الجديد من الغرب ، ليصب فيه همًّا خاصاً ، لا ليخفى همّاً سياسياً فى المقام الأول ، كما هو الحال عند معظم كتاب مسرح العبث المصريين .



- ٥ -

قراءة لسيرك باريسى فى الشارع

تتميز عروض الشارع بأنها تلغى المسافة بين المتلقى ومرسل العمل ، بعبارة أخرى ، تشعر فيها بأن الجمهور يختلط بالممثل أو اللاعب أو الحاوى ، ويشارك فى العرض بل وفى إنتاج معناه بشكل أكبر وأكثر حرية مما يمارسه الجمهور فى مسرح عادى .

ونناقش هنا واحداً من العروض التى تقدم فى ساحة مركز چورچ بومبيدو فى باريس ، محاولين استكشاف العلاقات التى تتكون بين الجمهور والعارضين مع مقارنتها سريعاً بالعلاقات التى تشكل طبيعة العرض التقليدى داخل مسرح فى مبنى ، كنمط مسرحى مناقض لنمط (أو لا نمط) الشارع .

ونؤكد بداية أن لكل عرض معنى ، كأى ظاهرة اجتماعية وفنية يمكن اعتبارها نظاماً يرسل علامات ذات معنى يفهمه (كلياً أو جزئياً)

المتلقى ، كما يؤكد أن هذا المعنى بل والقالب الذى ينتج المعنى مرتبطان بثقافة المجتمع وقيمه وهما بذلك يتشكلان حسب اختلاف الثقافات[1]. وإن وجدت فى عروض الشارع أبعاد عامة ثابتة .

ولهذا العرض الذى نناقشه أهميتان :

الأولى أنه ناجح جداً والثانية أنه بسيط جداً مما ييسر الدراسة ويقوى الفكرة التى نتبناها بخصوص ارتباط أى عرض ، مهما كان بسيطا ، بأيدولوچية معينة ، كما أنه إلى ذلك عرض ذو أبعاد عامة يسهل تعميم نتائج دراسته ، حتى على ظواهر شعبية مصرية .

وهو ينقسم ، ككل عروض مسرح الشارع إلى مرحلتين :

- الإعداد وجذب الجماهير ، ثم تنظيمها فى شكل تمسرحى ، أى فى شكل يعبر عن علاقة متفرج بعارض[2] ، يتمثل فى أن الجماهير تصير « جمهورا » يحيط بمساحة معينة هى تلك التى سيدور فيها العرض (تماما كجدلية الصالة/ الخشبة) ، مع فارق أن المسرح فى

العادة يحدد أماكن أطراف الجدلية مسبقا ، أما فى الشارع فإن تلك العلاقة المكانية تتشكل تلقائيا وتتكيف حسب الظروف والمساحة إلخ .....

- العرض نفسه : الذى يبدأ بعد أن تنتظم العلاقة المكانية بين الجمهور والعرض ، ويمكن إضافة مرحلة ثالثة هى تلك التى يتم فيها جمع النقود من الجمهور ، فيما يمثل العلاقة الاقتصادية بين طرفى فى الجدلية [٣] .

وفيما يلى نصف العرض الذى ندرسه سريعاً :

بالنسبة لمرحلة الإعداد والجذب فهى تبدأ بأن يختار العارض مكاناً، ثم ينشر فيه أدواته أو عناصر الاكسسوار ليمسرح هذا المكان، ويتم ذلك قبل أن يتجمع الجمهور ليجذبه إلى مكان العرض. ثم يستكمل العارض تلك العملية بهدف الاستعداد - وإعداد الجمهور - للعرض .

وهكذا يترك مساعد بطل العرض صندوقاً ضخماً فى المكان الذى يختاره ، مما يلفت الانظار. ثم يأتى البطل ليخرج منه سجادتين (تمثلان خشبة المسرح) ويبدأ فى إخراج و « إبراز » أدواته .

تحديد مساحة العرض وإخراج الأدوات يجذبان المتفرج وكذلك وجود العارض ، خاصةً وأن فى حالتنا هذه ، بطل العرض يمثل عنصر جذب هامة بجثته ، و« العفريتة » التى يرتديها ووجهه الطفولى الذى تزينه لحية ، وهو لذلك لايحتاج مكياجاً خاصاً ، فالمكياج عنصر جذب إلى بطل العرض يلجأ إليه ممثلو ولاعبو الشارع .

لكن عروض الشارع الناجحة لاتكتفى بعرض بضاعتها فى انتظار الشارى بل هى تسعى له (المتفرج) وتجبره على أن يقف ليتفرج ، وترتبط هذه الظاهرة بطبيعة العرض ، أى عرض : فكل مسرح يحتاج إلى أكبر عدد من المتفرجين بحيث يؤدى تفاعلهم إلى « تسخين » العرض : يؤدى الممثلون عرضهم بشكل أفضل ويستمتع الجمهور بشكل أكبر .

إذن فاجتماع أكبر عدد من المتفرجين من البداية أفضل للعرض من اجتذاب الناس أولا بأول ، بالإضافة إلى أن بعض العروض (غير

عرضنا هذا) تحتاج لفهمها إلى متابعة من البداية ولذا تطول فترة الإعداد والجذب مالم يجتمع العدد الكافى من المتفرجين .

وما أن يقرر بطل العرض أن يبدأ حتى يطلب من الناس السكوت مما يهيئهم للدخول فى حالة التمسرح ، وتتوالى فقرات العرض بمالا يختلف عما نعرفه فى مناطقنا الشعبية وموالدنا من ألعاب الحواة وآكلى النار ، مما يمكن تسميته بالسيرك الشعبى .

لكن الجديد فى هذا العرض هو حرص بطله على إشراك الجمهور فى الفقرات نفسها ، وعادة ما يختار من سيشاركه العرض من بين المتفرجين ثم يجلسهم على بساط مستقل عن البساط الرئيسى ، كأن المتفرج المشارك فى العرض هنا فى مرحلة انتقالية بين مساحتين ودورين .

١ - فى فقرة ابتلاع النار وقذفها يطلب بطل العرض من المشاركين أن يقلدوه ، مما يثير الضحك لعجزهم عن ذلك .

٢ - فى فقرة ربط العارض بالسلاسل التى يتولى هو حلها ، يطلب ممن قيداه أن يلعبا دوره وأن يتولى هو تقييدهما ، فينتج الضحك عن رفضهما .

٣ - يستلقى البطل على فراش من المسامير ويطلب من ثلاث فتيات أن يقفن فوقه .

٤ - يضع البطل وجهه وسط قطع من الزجاج المكسور على الأرض ويطلب من أحد الحاضرين أن يقف على رقبته .

٥ - يحضر بطل العرض سيفا ويطلب من أحد المتفرجين (عادة ما يكون أفريقيا أو أسيويا) أن يمد ذراعه - يبدأ العارض فى التلويح بالسيف قرب ذراع المتفرج المشارك فى العرض مما يخيف (ويضحك الجمهور) وفجأة يصرخ بطل العرض وتجد السيف قد اخترق ذراعه هو وبعد لحظة الذعر تكتشف أن بالسيف تجويفا سحريا يلتف على الذراع فتبدو وكأن السيف قد اخترقها .

نلاحظ أن العرض مبنى على عناصر مترابطة يفضى أحدها للآخر :

أولا وثانيا : الاتصال بينه وبين الجمهور عن طريق المشاركة فى العرض .

ثالثا ورابعا : الضحك الذى يترتب على ظهور فارق المهارة بين العارض والمتفرج .

ويتمثل اجتماع تلك العناصر فى أن بعض الفقرات يتطلب إعدادها وقتا قد يخبو فيه اهتمام المتفرج ولذا يلجأ بطل العرض إلى توثيق الاتصال بالجمهور من خلال مخاطبته بصوت جهورى ومخارج ألفاظا سليمة وبإضحاك الجمهور (هازا مثلا بطنه الغريب الذى يشبه نتوءا فى حجم البطيخة) (أو ضاربا بعض أفراد الجمهور بعصا بلاستيك تشبه الهراوة) .

ثم أن بطل العرض يضيف إلى المخاطبة لتوثيق الاتصال فى اللحظات « الضعيفة » ، مهمة أخرى هى جمع النقود من المتفرجين مستخدما تلك الهراوة البلاستيكية .

وإذا ما حللنا العرض على أنه مجموعة من الإشارات التى يرسلها العارض ليتلقاها المتفرج فإننا نجد الرسالة واضحة : « شكل الرسالة ، هذه الحركات والكلمات والأدوات ، أوجهها أنا العارض إليك أيها المتفرج لإضحاكك وإبهارك » ، فإن ضحك المتفرج أو انبهر فقد وصلت الرسالة .

ولكن ليس هذا هو معنى العرض ، فالضحك ليس نتاجا لكلمات أو حركات بهلوانية ، هناك مرحلة وسط (تلك التى يكمن فيها المعنى) تؤدى إلى إنتاج مثير الضحك ، فعندما يعجز المتفرج المشارك فى العرض عن ابتلاع النار نحن نضحك لأنه قام بحركة تشير لمحاولة إطفاء النار ثم قام بحركة أخرى تشير لعجزه حتى ذلك ، وهذه المفارقة هى المعنى المثير للضحك .

والواقع أن هذا مثال لمعنى العرض ككل ، ففى كل عروض الحاوى والسيرك يكون المعنى الأساسى هو : « أنا أقدر على عمل أشياء لاتقدرون على عملها ، كما أنى قادر على خداعكم وإضحاككم » .

أما الضحك فهو نتيجة لتحقق هذا المعنى بشكل خاص قائم على التناقض بين ما يقوم به العارض وعجز المتفرج المشارك عن تقليده أو تأكده من هذا العجز بدون مجرد المحاولة ، مما يصل بالمتفرج عموما إلى أن يلمس معنى : « أنا لا أقدر / العارض هو الذى يقدر » . حين يشعر المتفرج بذلك يكون العرض قد نجح وحقق هدفه المبدئى وهو توصيل وتحقيق معنى ما لدى المتلقى .

عندما يعجز المتفرج عن ابتلاع النار أو يرفض أن يضع وجهه فى الزجاج المكسور يتحقق معنى عجزه أمام قدرة العارض . وبذلك يصير متسقا مع منطق العرض أن يلعب العارض دور البلطجى أو الشرطى وأن يضرب المتفرجين مما يثير ضحكهم (لا كنتيجة مباشرة للحركة ولكن

لتولد معنى : « أنا أقوى منك وأستطيع إخافتك » مع تناقض هذا المعنى مع الموقف : « أنا أمثل / أنت تتفرج » .

وتحقق الضحك لا يشير فحسب إلى تحقق معنى معين بل هو يشير إلى أحد أهداف العرض ، مما يعرف بالنِيَّة فى اللغويات ، فكل رسالة ، كل مقال ، يتم إنتاجه بِنِّية ما لتحقيق هدف ما ، ومثل عرضنا هذا ينتج بنِّية الإبهار والإضحاك للوصول للنجاح واستحقاق النقود .

ومادمنا قد حددنا بالنقود الهدف النهائى للرسالة (العرض) فلنستكشف لغة العرض لنتعرف على الجمهور المستهدف .

بالمعنى العام ، فإن لغة العرض تعنى تناول كل علامات العرض كوسيلة للاتصال : فالحركات والأدوات والكلمات تتصل بالمشاهد لتضحكه وتذيبه فى العرض بمشاركته الفعلية فى أحداثه ، إلا أن عنصر الكلمات أساسا هو العنصر الذى يستدل منه على الجمهور المستهدف وهو العنصر الذى يتكيف تبعا للمتلقى لا تبعا لرغبة المرسل فحسب ،

تماما كما أن وجود تلميذ صغير يجبر المدرس على استخدام لغة بسيطة حتى لو أراد أن يستخدم لغة معقدة ، وإلا لن يتحقق الاتصال .

يستخدم العارض بعض الكلمات الفرنسية والانجليزية البسيطة المعروفة لدى أى سائح أوروبى أو أمريكى متوسط الثقافة ويتعمد العارض ارتكاب بعض الأخطاء اللغوية للتبسيط وإثارة الضحك ، وهذا السائح الأوروبى (أو الأمريكى) هو المستهدف أساسا وهو الذى يستطيع أن يفهم الجانب اللغوى فى العرض (الذى برصع بكلمتين أو ثلاث من الإيطالية والألمانية) وهو السائح الذى يدفع جيدا .

ثم أن العارض يتعمد اختيار المتفرجين المشاركين فى العرض من جنسيات غربية مختلفة ، مستغلا لذلك فترة الإعداد للتعرف بعينه المدربة على من يتوسم فيهم خفة الدم والحضور على أساس ان تجتمع فى النهاية جنسيات مختلفة (فرنسى ، انجليزى ، ألمانى ، إلخ ....) (مع ملاحظة الاهتمام الخاص بالسائح الأمريكى حامل الدولار المقدس)

(حتى فى فرنسا) فهذا التنوع يجذب اهتمام أكبر عدد من الجنسيات المثلة على ساحة العرض ·

وهذا الاختيار - أو الانتقاء - له تفسيران سلبا وإيجابا من وجهة نظر العارض ·

إيجابا ، على المستوى الاقتصادى ، يتوجه العارض بالخصوص لجنسيات صاحبة قوة شرائية معينة ، مع وجود عناصر فى العرض (الحركة خصوصا) تضمن له فهما عالميا ·

سلبا ، على المستوى الثقافى ، لايختار العارض عربيا ليشاركوه العرض بتاتا (ولا من يشبههم من الأتراك والإيرانيين) ولايختار سمر البشرة أو صفر البشرة إلا لدور معين يجعل صاحبه موضع سخرية المتفرجين : فى اللعبة التى يهدد فيها العارض أحد المتفرجين بسكين ملوحا بها فى إتجاه ذراع المتفرج الممدودة ·

خلال أكثر من ١٥ مرة شاهدت فيها هذا العرض كان البطل يختار لهذا الدور شابا إفريقيا إلا مرتين اختار فيها شابا ذا ملامح شرق آسيوية ، فالعارض يتوجه لأوربيين ما يزالون ينظرون للأفارقة والآسيويين على أنهم خدم وعبيد ومادة للتسلية والسخرية ، أو على أى حال لأوربيين تطربهم السخرية من أجناس معينة. على أن ذلك الاختيار يمر على من يشاهد العرض ناسيا أن كل شىء ، مهما كان بسيطا إنما يحمل أيديولوچية معينة وأنه لاتوجد إشارة بريئة فى عالم العروض والمسرح[٤] ، وعلى كل حال ، فهذا العارض يعلم أن من يدفع له أكثر هو الأوروبى وأن العرب أو الافارقة الذين يمرون بميدان بومبيدو ليسوا من الأغنياء .

مما سبق نستطيع أن نطرح مصطلح « العقد » ، فإن عرض الشارع ، كأى عرض مسرحى ، يقترح عقداً بين المتفرج والعارض ، له بنود عامة ، وبنود خاصة بكل عرض بعينه .

فهذا العرض مثلاً يمكن تلخيص عقد الاتصال فيه كالآتى :

« أضحككم وأمتعكم وفى المقابل تضحكون وتنبهرون وتستمعون . ويتم ذلك عن طريق مشاركتكم فى ألعابى واختباركم لأنكم لاتقدرون على ما أقدر عليه » .

كل عرض مسرحى يمكن تلخيصه فى صيغة عرض وطلب أو تبادل اقتصادى ، أما عن عرضنا هذا ، فهو ، كعروض الشارع الأخرى ، يتميز تميزا واضحا فى تفاصيل « العقد » أو فى علاقات طرفى الجدلية (الجمهور / العرض) عن المسرح التقليدى .

فى تقديرنا أن العقد يشمل ثلاث علاقات تربط الجمهور بالعرض وتصلح أساسا لدراسته وتعريفه : علاقة مكانية وعلاقة اقتصادية وعلاقة ذهنية / عاطفية . وهذه العلاقات متشابكة وإحداها علة ونتيجة الأخرى معا ، وإنما نفصلها لتسهيل التناول :

العلاقة المكانية :

هذه العلاقة تمثل الشرط الأساسى للعرض والحد الأدنى لوجوده . فلا عرض بدون وجود جمهور وعارض فى مكان ما . لكن هذه العلاقة لاتخلو من معنى ومن نتائج . فالمسرح الإيطالى (المسرح التقليدى غير الشعبى فى اوروبا ومصر) يعزل المتفرج فى الصالة والممثل على خشبة المسرح ، مما يجعل التجاوب بين الطرفين أكثر صعوبة منه فى عروض الشارع مثلا[٥] .

فى عرضنا هذا يلتف الجمهور من جميع الاتجاهات حول مساحة العرض (البساط الذى يمثل المسرح) ، فلا يفصل الجمهور عن العرض حاجز ، مما يسمح للمتفرج أن يشعر براحة أكبر فى التحرك من مكان لمكان بحثا عن أفضل منظور له ومما يسمح للمتفرج أن يتحرك بسهولة من موقعه إلى موقع العارض وبالعكس ، كما يسمح للعارض أن يتصل بسهولة بالمتفرج ملقياً نكتة ، أو آتيا بحركة ما تثير الضحك والانتباه معاً .

وهذا نجد أن العلاقة المكانية بين الجمهور والعرض تسمح بمشاركة اكبر وباتصال أقوى وأكثر حيوية وإستمرارية وبفاعلية إيجابية من جانب الجمهور . كما أن هذه العلاقة تسمح بوجود مساحة جديدة (البساط حيث يجلس المتفرج الذى سوف يشارك فى العرض منتظرا دوره) . فهذا المكان الوسط بين الجمهور والعرض يثير شوق الجمهور ويهيىء من يحتله للاستعداد لتغيير وظيفته من متفرج لعارض من نوع خاص ، ويسمح بخلق « أفيهات » خاصة .

كل هذا التعقيد فى صياغة العلاقة المكانية يثرى العرض بما لايستطيع توفيره مسرح تقليدى لعروضه حيث لايتصور وجود مساحة فى غير الثنائية الجامدة : صالة / خشبة .

العلاقة الاقتصادية :

هى عنصر هام من عناصر العرض ومحور ايديولوجى أساسى .

فالعرض المسرحى شكل من أشكال التبادل الاقتصادى طالما

لايقدم مجانا . هو سلعة يشتريها المستهلك (المتفرج) ليحقق منفعة (الإستمتاع مثلا) ويدفع مقابلها ثمنا (التذكرة مثلا) . لكن تميز هذه العلاقة فى مسرح الشارع والتقاءها بالعلاقة المكانية جدير بالملاحظة .

مسرح الشارع ديمقراطى من حيث أن أفضل الأماكن (فى الحلقة الأولى حول البساط ، بالنسبة لعرضنا هذا) لايحتلها المتفرج إلا حسب صدفة وجوده لحظة بدء العرض أو حسب إسراعه لمكانه ، مما يحطم المعنى الطبقى لتدرج أثمان التذاكر فى المسرح بحسب أفضلية زاوية الرؤية وطبقا لتباين القدرة الشرائية لدى أفراد المجتمع . فالمسرح فى هذه الحالة إنعكاس للخلل الإجتماعى وتفاوت الدخول (من يجلس فى الامام يدفع أكثر لأنه من شريحة تستطيع أن تدفع أكثر من غيرها) . بناء المسرح إذن يحمل فكرا ومعنى . فالمسرح الذى يحاول تجاوز الفروق الطبقية قد يبدأ ببناء صالة يرى منها الجميع تقريبا بنفس مستوى الدقة ، وهو على أى حال لايعرض تذاكر بأثمان متباينة : فى الصين الشعبية مثلا ، عادة ما يكون سعر التذكرة موحدا .

أما فى عروض الشارع ، فمع إلغاء طبقية المسرح المنعكسة فى علاقة المتفرج المكانية بالعرض ، فإن هناك إلغاء للتقنين الإقتصادى لعلاقة الجمهور بالعارضين :

هناك حرية نسبية فى عدم الدفع مقابل المشاهدة : كثيرا ما يعتذر بعض المتفرجين بأنهم لايحملون نقودا ، أو يبتعدون حين يمر العارض ليجمع النقود .

ثم أن هناك حرية مطلقة لدى المتفرج فى تقدير ما يدفعه . وإيجابية هذه العلاقة تكمن فى هدم معنى الطبقية وإنتاج معنى سياسى وإجتماعى قوامه المساواة (فى حرية تقدير ثمن السلعة) . وينعكس ذلك مرة أخرى على اتصال المتفرج بالعارض ، فالمتفرج يبقى لأن عرض الشارع قد عرض بضاعته فأعجبت المتفرج وبقى ليشاهد ويدفع وإلا فانصرف ، مما يعمق معنى الحرية ومعنى اتصال المتفرج بالعرض ، فعلة استمرار الاتصال هى المتعة لا اضطرار المتفرج للبقاء لعله يشعر أنه لم

يبدد هباءً ثمن التذكرة التى دفعها مقدماً . وهذا الشكل الإقتصادى يحرر المتفرج نسبيا من سيطرة المسرح المؤسسة الذى « يقهر » المتفرج ويفرض عليه أن يدفع ثمن السلعة مقدماً .

العلاقة الذهنية / العاطفية :

بعد أن تعرضنا للعلاقات المادية بين المتفرج والعرض ، يمكن أن نختتم قراءتنا بالعلاقة غير المادية ، التى لا نستطيع دراستها إلا من خلال بعض المظاهر كالضحك والتصفيق ، خاصة وأن مفردات تلك العلاقة تتكون فى داخل كل مشاهد مما يجعل تناولها صعبا ومرتبطا بعلم النفس والفلسفة كارتباطه بالمسرح .

لانقول جديدا إن أشرنا إلى أن كل عرض يهدف من بين ما يهدف إليه ، إلى الامتاع أو الوعظ أو كليهما ، عن طريق « إندماج » المتفرج فى العرض بحيث يصدق « الكذبة » التى تعرض عليه أو عن طريق احتفاظ المتفرج بمسافة من العرض تمكنه من نقده أو استيعاب المعنى

الذى ينتجه هذا العرض . فالعرض أما يحث المتفرج على الإستسلام أو التفكير والحركة من خلال المؤثر (العرض) .

وعروض الشارع تعتمد دائما على « كسر الإيهام » وإلغاء المسافة بين الجمهور والعرض نظرا لأنها تتم فى الشارع ، فى جزء من الواقع المعاش مما لايتيح الفرصة للتأثير على المتفرج عن طريق تقييده بالوهم . (ولذا كثيرا ما تقترب عروض الشارع من السيرك حيث يكون تذكير المشاهد بأن ما يراه عرض وليس تمثيلا يحاكى الحقيقة ، مستمرا) . هنا يتحول كسر الإيهام إلى وسيلة للإتصال والتأثير ، سواء كان هدفه وعلته الاضحاك (كما فى مثالنا) أو التوعية (كما فى مسرح الجريدة الحية) .

على أنه بالنسبة للعروض الكوميدية ، فإن كسر الإيهام لايحث على نقد المجتمع لأن المعنى المنتج بسيط ، فإنما هو مبدأ يحكم لغة العرض وتمليه ظروفه المادية .

بقى أن نذكر أن مسرح الشارع (الكوميدى خصوصا) نظراً لحيويته ، تتأثر فيه العلاقة الاقتصادية بالعلاقة النفسية ، لأن المتفرج إذا استمتع دفع أكثر ، بعكس الحال فى المسرح التقليدى ، حيث لاتؤثر إحدى العلاقتين فى الأخرى ، فأنت لاتستطيع أن تسترد ثمن التذكرة إن كانت المسرحية رديئة ، ولا ثمن الكتاب إن كان المقال مملاً . . . للأسف .



الهوامش

١ - انظر مثلاً دراسات رولان بارت في Roland Barthes, Mythologies,

Seuil Paris.

انظر أيضاً : Patrice Pavis . Problèmes de Sémiologie théâtrale

Presses Universitaires de Montréal . 1976

وآن أوبر سفيلد ، ترجمة ميّ التلمساني ، قراءة المسرح ، مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريبي . مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ١٩٩٤ .

٢ - ترى آن أوبر سفيلد أن مايميز المكان المسرحي هو اجتماع مجموعتين من البشر في مكان واحد مرتبطين بوظيفة النظر ، إذ يكون بعضهم مشاهدين (بكسر الهاء) والبعض الآخر مشاهدين (بفتح الهاء) أي ممثلين .

انظر Anne Ubersfeld . L'Ecole du Spectateur . Editions Sociales . Paris . 1981 . P51

٣ – عن الاتصال بين العرض والمتفرج فى الشارع ، انظر مىّ التلمسانى ، « عروض الشارع وديناميكيات الاتصال » أدب ونقد ٦٤ ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٩٠ ، ص ١١٠ – ١١٤ .

٤ – يرى بعض النقاد أن هناك علامات لاتحمل معنى وإنما هى جزء من نسق العلامات . بينما يرى البعض الآخر ، ونحن نؤيدهم ، أن كل علامة على المنصة تحمل معنى وأيديولوجية .

عن هذه القضية ، راجع مثلاً .

André Helbo ,. Les Mots et les Gestes . Presses Universtaires de lille . 1983

٥ – لمزيد من التفاصيل عن المعنى الاجتماعى للمكان المسرحى فى أوروبا ، انظر Jean Durignaud . Les Ombres Collectives . PVF . Paris . 1973

القسم الثالث

- ١ -

النص عبر الوسائط

مع تقدم البشرية ، تظهر وسائط متعددة تحمل مختلف أشكال الخطاب الفنى والأدبى وتنشىء بعضاً منها . قديماً كان صوت الانسان وجسده هما الوسيط الأول ، الذى يحمل النص ويؤديه ، بعد إستخراجه من الذاكرة أو (إعادة) إنتاجه من منطقة الإبداع ، سواء كان ذلك فى المدن الإغريقية والرومانية القديمة أو فى البوادى العربية .

ثم ظهر الجلد والعظم وما شابه ، ثم ظهر الورق كوسائط مساعدة . وتزايدت أهمية الورق كدعامة للعمل الأدبى تحفظه ، مع نمو الحضارة وتقدمها . ومنذ إختراع المطبعة فى القرن الخامس عشر ، صار الكتاب تدريجياً أهم وسيط أدبى ، لا سيما للأشكال السردية والشعرية . اكتسب الكتاب المخطوط أهمية كبيرة فى مصر عبر العصور (منذ مكتبة الاسكندرية ثم مكتبات الفاطميين والمماليك) ، حتى تسيد

الكتاب المطبوع واقعنا الثقافى . وصار الكتاب ينازع الجسد الإنسانى حتى فى وساطته للمسرح بحيث يمكن أن نميز منذ عصر المطبعة ، الشكل الدرامى المقروء والشكل المسرحى المعروض . فالواقع أن الوسيط ليس مجرد وعاء يحفظ النص ، بل هو مجال يتفاعل دينمياً مع النص ويؤثر على دلالته . وقد يخلق هذا لتفاعل شكلاً أو نوعاً فنياً جديداً[١] .

حديثاً ، أصبحت الشرائط التى تحفظ الصوت والصورة من أهم عناصر الثقافة المعاصرة ، التى تنازع الكتاب عرشه . وأدى ظهورها لميلاد أنواع وأجناس ولغات فنية جديدة ، فظهرت السينما ، التى قد تعتبر جنساً أو لغة فنية فحسب أو مجرد وسيط[٢] . وظهرت أنواع سينمائية (ارتبطت بالسينما أكثر من غيرها من الوسائط) مثل أفلام رعاة البقر ، التى هى تطوير بشريط السينما لفرع من الأدب الشعبى الأمريكى ، وأفلام الخيال العلمى والفضاء ، التى هى تطوير لنوع أدبى ازدهر فى الغرب لنوع أدبى ازدهر فى الغرب ، فى القرن التاسع عشر ، والرسوم المتحركة ، التى تمثل تطويراً لفن الشرائط المصورة . كذلك ظهرت أنواع تلفزيونية ، أو قوالب ، مثل المسلسل والتمثيلية ،

وتأسست مواضعات خاصة بكل نوع . كما أثرت الوسائط السمعية والبصرية على الأنواع الأدبية والفنية القائمة ، ليس فقط من حيث التقنية (كثيراً ماتوصف بعض تقينات السرد والوصف فى أدب القرن العشرين ، بأنها سينمائية) بل كذلك من حيث توليد الأنواع فظهرت المسرحية التليفزيونية والمسرحية معروضة على منصة ومسجلة تلفزيونياً ، والمسرحية الإذاعية ، والقصة القصيرة المقروءة إذاعياً ، والأمسيات الشعرية التلفزيونية .

مع تنوع الوسائط وتعددها ، ظهرت جلية مجموعة من الإشكاليات التى تخص الأدب ، حيث إن كلاً من السينما والتلفزيون اعتمدا على المسرح والأدب منذ نشأتهما . منذ بداياتها الصامته والسينما تقدم المسرحيات المصورة والسيناريوهات المُعَدة عن أعمال روائية ، وكذلك فعل التليفزيون .

طرحت هذه الظاهرة بقوة مسألة الإعداد الفنى لعمل ما ، بنقله من وسيط إلى آخر ، والتى تعد تطوراً لظاهرة التحويل أو الإعداد فى

الأدب والفن ، بصفة عامة ، من قالب معين ، إلى قالب آخر . فى الأدب القديم ، الإغريقى واللاتينى والفرعونى ، كثير من القصائد والروايات ومعظم المسرحيات نشأت من تحويل خطاب الأساطير إلى خطابات فنية شعرية وسردية ودرامية . وما يزال المسرح بالذات معتمداً على إعداد خطابات سابقة عليه : أساطير ، روايات ، خطابات تضم حوادث تاريخية ، أو تقارير صحفية ، أو مسرحيات قديمة ... حتى إن الناقد البولندى تادووتش كوفزان Tadeusz Kowzan يعتبر أن أكثر من ثلثى إنتاج المسرح الغربى يعتمد على الإعداد Adaptation[٣] . والواقع أن حقباً بأكملها فى تاريخ المسرح الغربى تعتمد على الإعداد ، مثل القرن الثامن عشر الفرنسى ، الذى كثر فى مسرحه الإعتماد على إعداد القصص[٤] .

فى أدبنا العربى ، تعتبر أيام العرب فى الجاهلية نوعاً أدبياً يعتمد على تحويل خطاب تاريخى إلى نصوص معينة ، وكذلك المعارضات الشعرية يمكن النظر إليها على أنها تحويل جزئى لنصوصٌ شعرية سابقة

كما أن « نهج البردة » لشوقى إعداد « لبردة » البوصيرى ، بالإضافة إلى إعداد الأعمال السينمائية والتليفزيونية والمسرحية عن أعمال روائية. ويعتمد المسرح المصرى كثيراً على تحويل الخطاب التاريخى وخطاب التراث الشعبى . راجع مثلاً أعمال الفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى وأبو العلا السلامونى ويسرى الجندى وفاروق جويدة وأعمال الرواد كمحمود تيمور وأحمد شوقى وإبراهيم رمزى .

إن ظاهرة الإعداد عبر الأنواع والوسائط تثير اهتمام الباحث فى أكثر من مجال : فهى تدخل فى باب الأدب المقارن ، إذ إن أحد مباحثه الهامة والحديثة هى المقارنة بين الكلمة والصورة ، بين الأعمال البصرية والأعمال الأدبية(٥) . كما تدخل ظاهرة الإعداد فى باب الإنشائية ، بالمعنى الذى يطرحه چونيت : إذ أن الإعداد ضرب من لاحقية النص . لكن چونيت لايعتبر الإعداد واقعاً إلا إن مثّل علاقة بين نصوص معينة ومحددة ، كإعداد مسرحية ما عن رواية ما . لكنه لايعتبر تحويل

خطاب ما . (تاريخى مثلاً) إلى عمل فنى ، من قبيل الإعداد[٦] (على عكس مايرى كوڤزان) . ويطرح الإعداد تساؤلات على نظرية الأنواع الأدبية ، لاسيما إذا صاحبه تغير فى الوسيط : هل المسرحية المعدة تلفزيونياً نوع منفصل عن النوع المسرحى ؟ هل التراچيديا مذاعة فى المذياع مجرد تراچيديا ، أم أنها تنتمى لنوع متمايز عنها ؟

ومن أهم الإشكاليات التى تطرحها ظاهرة الإعداد ، قضية الدلالة . فهل يعد العمل السابق مساوياً فى علاماته ودلالاته للعمل اللاحق ؟ هل لثلاثية نجيب محفوظ نفس دلالة الثلاثية التى قدمها حسن الإمام فى السينما ؟ من البدهى أن شكل الخطاب وصيغته وتوزيعه يتغير عند تحويل عمل ما من جنس أدبى لآخر . فالرواية مثلاً ، تعتمد على الراوى وسرده ، بينما عادة ما تعتمد المسرحية المكتوبة على الحوار والإرشادات المسرحية . وكثيراً ما يؤدى الإعداد إلى

تبديل العلامات ، بحيث تختلف طبيعة وتركيبة علامات العمل اللاحق عنها فى علامات العمل السابق لاسيما إذا تغير الوسيط . فالعمل الروائى مثلاً ، يعتمد على العلامات اللفظية وحدها . فلو حولناه إلى فيلم وجدناه يعتمد على العلامات البصرية والسمعية ، بالإضافة للعلامات اللفظية .

لكن أهم ما فى المسألة أن تغيير الوسيط يؤدى إلى تغيير المعنى ، كما يقول ڤان ڤيرييه Jean Verrier[(٧)] . ونضيف نحن إن أى تغيير فى الوسيط أو النوع أو الجنس الأدبيين يؤدى حتماً إلى إنتاج عمل جديد ذى دلالة جديدة ، مستقلة عن شكل العمل الأصلى ودلالته . على سبيل المثال ، لنتذكر ما درج عليه نقاد السينما من قياس مستوى الفيلم بمدى أمانته تجاه العمل الأدبى الذى أخذ عنه ، إن وجد . تلك الأمانة لايمكن أن تتعدى حدود نقل القيم والإيديولوجيا والرؤية (حيال العالم) . لكن الفيلم ، أى فيلم ، فى جوهره . خيانة للعمل الأدبى الذى قد يؤخذ عنه ، لأن أدواته مختلفة ، وبالتالى تختلف دلالاته ،

تبعًا لاختلاف طبيعة العلاقة الدلالية داخل العلامة اللفظية وداخل علامات الفيلم التمثالية (الأيقونية) ، وتبعاً لاختلاف دينمية كل نسق علاماتى .

فى رأينا أن إعداد عمل من نوع أدبى ما لنوع أدبى آخر ، أو لوسيط آخر ، يؤدى حتماً لتغيرات فى المعنى ، نتيجة التغيرات التى تصيب العلامات والخطاب المكونين للعمل . ويمكن تقسيم هذه التغيرات إلى قسيمن أساسيين : أساسية أو ضرورية وعارضة أو غير ضرورية . ولنتخذ مثالاً عملية إعداد عمل سردى للمسرح(٨) .

أولا : التغيرات الأساسية :

هي التغيرات التى يلزم وقوعها لكى تتحول الخصائص لعمل معين، ينتمى لنوع معين ، إلى خصائص نوع العمل اللاحق . أى انتقال مادة العمل من الملامح الأساسية لصورة النوع السابق إلى الملامح الأساسية لصورة العمل اللاحق . ترتبط هذه الملامح عامةً بطبيعة

العلامات ونسقها وتوزيعها وبطبيعة الخطاب وصيغته . فى مثالنا هذا ، إذا حولنا عملاً روائياً لعمل مسرحى ، لزم وقوع التحولات الآتية :

١ - على مستوى العلامات :

تتحول سيادة العلامة اللفظية فى الرواية ، إلى علاقة تفاعل وتكامل أو توتر بين العلامة اللفظية (حوار الشخوص) والعلامة التمثالية (جسد الممثل والديكور والإضاءة ، إلخ .)

(أ) وتتأثر بذلك عملية إنتاج المعنى ، لأن تركيز المتلقى علي نسق علامات ذات طبيعة واحدة (لفظية) فى الرواية ، قد يتعرض للتشتيت بين أنساق متعددة لأكثر من نوع من العلامات التمثالية ، بالإضافة للعلامات اللفظية ، فى المسرح . حتى لو كانت الدلالة فى المسرحية مبسطة ، وحتى لو تكاملت جميع أنسقة العلامات بدلاً من من أن

تتصارع ، يظل المتلقى فى مواجهة عدة أنسقة متزامنة ينبغى أن يحل شفرتها معاً ، وهى عملية أشد ارهاقاً من التعامل مع نوع واحد من العلامات ، مما يزيد من « فاقد الدلالة »(٩) فى المسرح ، ويجبر كاتب المسرح على الاختصار والتركيز واستخدام التكرار ، بعكس الرواية التى تحتمل التعقيد والتشعيب .

(ب) عندما تتحول الرواية لمسرحية ، تتغير طبيعة عملية فك شفرة العلامات ، لأن العلامات اللفظية متتالية ، على خط لغوى (وهمى) بينما العلامات التمثالية فى المسرح متزامنة وفضائية ، بمعنى أنها تشغل حيزاً من الفضاء وأن أكثر من واحدة منها تنتج فى نفس الوقت على المنصة . لذلك فإن إعادة تركيب دلالة الرواية يستلزم تتبع تتالى العلامات أولاً ، بينما يتطلب تركيب دلالة المسرحية أن يقوم المتلقى دائماً بالإحاطه بالفضاء الذى تشغله العلامة ،

متزامنة مع تتبع توالى العلامات أو حركة العلامة الواحدة ، بحيث يعمل ذهن المتلقى دائماً فى اتجاهين : طولى ودائرى ، يحيط بأبعاد الايقونة الثلاثة (أو ببعديها فقط أحياناً) .

) تتسم العلامات اللفظية فى الرواية بأنها رمزية ذهنية ، لاتشبه مراجعها [١٠] . وهى تشير بالتالى لمراجع غائبة عن ادراك المتلقى المباشر ، ينبغى عليه أن يعمل ذهنه ليتخيلها على مثال الواقع الذى يعرفه ، بينما العلامات التمثالية فى المسرحية تتسم بالحضور المادى الملموس وإن كانت مراجعها أيضاً غائبة ، إلا أن العلامات التمثالية بحكم تعريفها تشبه مرجعها . وهو ما يقود المتلقى إلى تخيل المراجع على مثال العلامات التمثالية التى يراها على المسرح . لا على مثال تجربته الخاصة وحدها .

وتثير قضية المرجعية مسألة دقة سمات معنى العلامة Sème :
فعلامات الرواية اللفظية ذات معنى دقيق ومحدد من حيث المدلول ، الذى يمكن تركيبه انطلاقاً من معانى المفردات المشروحة فى المعاجم . أما علامات المسرحية التمثالية، فهى محددة من حيث الدال (الذى يشبه المرجع) ، على سبيل المثال ، ملامح الممثل الذى يؤدى دوراً ماملامح محددة ، أما مدلول العلامة التمثالية فيتسم بشئ من الغموض ، أو لنقل عدم الثبات ، ويعتمد على خبرة المتلقى ، مما يفسح المجال لتعدد التفسيرات لأن هذه العلامة غير محدودة بألفاظ ومعان متفق عليها فى المعجم . فمثلاً ، تعبير الممثل المعين حين يقطب جبينه قد يدل على الألم أو الحزن أوكلاهما معاً ، تبعاً لتفسير المتلقى .

موقع هذه الاختلافات بين العلامات اللفظية والتمثالية هو بداية فك الشفرة . لأن الدلالة النهائية فى جميع الأعمال الفنية - سواء فى تلك المعتمدة على العلامات اللفظية أو المعتمدة على العلامات التمثالية - تتسم بالتركيب وبتعدد التفاسير الممكنة .

(د) بصفة عامة ، تتمتع العلامة اللفظية بحرية إنتاج الدلالة لأنها ذهنية تعتمد على خيال المتلقى ، لايحدها حد . بينما العلامات التمثالية تحدها ماديتها وتقيدها بحدود الإدراك البشرى وحدود أبعادها الثلاثة (أو بعديها أن كانت علامة مسطحة ، لوحة مثلاً) . فمن السهل أن تصف الرواية غابات وجبالاً ومدناً ، لكن ليس من السهل أن توردها المسرحية ، بصورة واقعية ، وعلى أى حال ، ليس سهلاً على المسرحية أن ينتقل الديكور بسرعة من مكان لآخر ، إلا إن كان تجريدياً ، وليس من السهل على الممثل أن يطير فى السماوات مثلاً ، إلا رمزاً ، أو فى حدود ارتفاع المسرح . ومن السهل على الرواية أن تتعمق تحليل الشخصيات نفسياً ، فى حين أن التحليل فى المسرحية لايستطيع تجاوز حد معين من الدقة والاطالة والتعقيد .

وهكذا ، عندما تتحول مادة أدبية من صورة الرواية إلى صورة المسرحية ، تتأثر الدلالة نتيجة لتجاور العلامات اللفظية والتمثالية وتفاعلها معاً [١١] .

- قد تتسبب العلامة التمثالية الأيقونية فى تقوية دلالة العلامة اللفظية بأن تزدوج معها كأن يشير الممثل لشئ باللفظ وباليد. وقد تتسبب فى توسيع مداها كأن تتحول شخصية امرأه بفعل العلامات الأخراجية إلى رمز للوطن مثلاٍ - وقد تتسبب العلامة التمثالية فى تضييق مدى العلامة اللفظية أو تحديده . كأن يتحول اعتراف بالحب إلى مجرد تعبير حسى بين شخصيتين على المسرح - وقد تناقص العلامة التمثالية مع العلامة اللفظية بهدف إنتاج مفارقة ، أو قد تشوش عليها كأن تهدد شخصية أخرى بالموت ، بينما هى تمسك باصبع موز. - وعلى كل حال ، فالعلامة التمثالية تخلق مجالات دلالية خاصة بها ، تزيد عن مجالات دلالات العلامات اللفظية ، فتضيف إلى الرصيد الدلالى للعمل المسرحى ، كأن تتذكر نمط الشخصية التى يؤديها عادةً نجم ما على المسرح ، بالإضافة لملامح الشخصية التى يجسدها(١٢) . ولأن العلامات التمثالية غير ثابتة فى معظم الأحيان ، تصبح دلالة العمل المسرحى عرضة للتغيير بينما دلالة العمل السردى ثابتة فى معظم الأحيان ، فى اللحظة التاريخية

المعينة التى يتناولها فيها النقد بالتفسير ، فى حدود ثبات العلامات اللفظية داخل الكتاب ، على سبيل المثال ، لاتتغير ملامح السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، لكن دلالته تختلف على المسرح إن أداها نجم مضحك أو جاد ، إن ارتجل النجم يوماً أو أخطأ وتلعثم إلخ ..

(٢) على مستوى الخطاب :

عند الانتقال من نوع أدبى لنوع آخر ، ولو باستخدام وسيط واحد فى الحالين ، وليكن الكتاب ، تقع عدة تغيرات تصيب الخطاب ، تتعلق بمصدر الخطاب وصيغته ، وتوزيعه وزمانه ومكان . نستمر فى تتبع مثالنا عن التحول من العمل الروائى للعمل المسرحى .

(أ) الخطاب فى الرواية أحادى ، بمعنى أنه ينبع دائماً من منبر الحكى : الراوى . بينما خطاب المسرحية مزدوج . يمضى دائماً فى مجريين متوازيين : خطاب التخييل ، وهو حوار الشخصيات ، أوعبارات الشخصية ، وخطاب الكاتب وهو

المعبر عنه فى الارشادات المسرحية . فحين يتحول العمل من الشكل الروائى إلى شكل النص المسرحى السابق على العرض ، ينقسم الخطاب إلى قسمين ، وتختفى سلطة الراوى على خطاب التخييل ، لتحل محله سلطة الكاتب نفسه ، الذى يصف كيفية ارسال خطاب التخييل وتفسيره ، لكنه لايوجه مسار الخطاب على النحو الذى يقوم به الراوى ، الذى هو عين المتلقى وأذنه . فالاشارات المسرحية وصفية بالأساس ، وهى ان بثت بعض القيم لاتستطيع فرضها بالضرورة ، عند تنفيذ المسرحية على المنصه ، إذ أن المخرج ، مستعيناً بالممثل ، هو الذى يتولى ذلك .

(ب) لذلك ، فأهم التغيرات الأساسية فى مثالنا ، تتعلق بالمنبر الذى يتولى الإخبار ، أى الذى ينسب إليه إنتاج الخطاب ، فى إطار التخيل[١٣] . فما يضم العمل الأدبى منبراً أولاً تنضوى تحته عدة منابر ، بصورة تراتبية ، وأما يضم مجموعة من منابر الخطاب تقف معاً على قدم المساواة .

في مـثـالنا ، الراوى هو منبـر الإخبـار الأعلى فى الرواية ، لأنه مـصـدر السـرد في الإطار الداخلى للعـمـل الفنى ، ينضـوى تحـتـه منابر الرواه الثـانويين الذين قـد يسـتـدعـيـهم أو قـد يقـابلونه ، ومنابر الشـخصـيات أن تحاورت . حتى لو تعدد الراوه فى الرواية تظل وظيـفة منبر الراوى ، وتظل منابرهم هى العليا ، بالنسبة لخطاب الشخصيات أو للأحداث التى يتولى تنفيذها شخصيات . أما فى المسرحية فلا راوٍ . وإن وجدت شـخـصـيـة راوٍ كـمـا فى المسرحـيـات البريخـتـيـة ، فـهى تظل شخصية كغيرها ، ولا ترقى هيمنتها على الخطاب إلى مستوى هيـمنة الراوى على السرد فى الرواية .

وقد يوجد بالرواية حوار ، لكنه إذاك يكون صيغة خطابية منضوية تحت لـواء الراوى والســرد الذى يورده . وقـد يـكون بالمـسـرحـيـة حـكى لحـادثة مـا . وقـعت خـارج المنصـة مـثـلاً ، لكنه يظل منضوياً تحت لواء الحوار وخطاب الشخصية التى توره . لذلك ، فعندما يتحول عمل من شكل الرواية لشكل المسرحيـة ، تضيع سلطة الراوى ، مصدر الحقيـقة

ومنبع سلم القيم وموجه الخطاب والإدراك الذهنى للأشياء والقائم باختيار الأحداث والمواقع والشخوص الموصوفة فى العمل والقادر على سبر أغوار شخصياته وايراد كلامها وعلى صر الزمن فى جملة أو بسطه فى فصول وعلى استباق الأحداث وإعادة ترتيبها ، إلخ ... يمثل ماسبق إمكانات الراوى بالقوة ، سواءً كان عليماً أو لم يكن وحتى لو لم يستخدم منها بالفعل إلا القليل ، يظل الراوى أعلم من المتلقى ودليله لعالم الرواية .

لذلك تتسم المسرحية بشئ من الموضوعية ، بمعنى غياب السلطة الأحادية التراتبية ، لتعدد منابر الخطاب فيها ، بعدد الشخصيات ، وتحرر المسرحية من توجيه منبر واحد للخطاب. فى المسرحية ، لاتتقرر الحقيقة حسب ماتورده الشخصية فقط ، بل حسب القول مقروناً بالفعل ، على عكس الحال فى الرواية ، حيث قد يحجب الراوى فعل شخوصه ، مكتفياً بقوله وحده . فى المسرحية ، إن قالت الشخصية شيئاً وتحقق كان صدقاً ، وإلا فصدقه مشكوك فيه . يبدو الانتصار لقيم دون

أخرى ، رهين النهايات فى المسرح ، حيث تفوز القيم التى ينتصر لها المؤلف ، أو تثير تعاطف المتلقى بانهزامها ، نظراً لغياب المنبر القادر على إصدار الأحكام القيمية العليا فى المسرحية بشكل قاطع مادامت الشخصيات متساوية ، من حيث هيمنتها على الخطاب .

(جـ) تختلف طبيعة الزمان والمكان فى العمل الروائى ، عنها فى العمل المسرحى . فالزمان فى السرد مزدوج لأنه ينساب بين زمنى الراوى والشخصيات . وغالباً مايكون ماضياً . وهو على كل حال ، زمن مرحل أو مفارق différé ، لأن القارىء يعرف ما حدث بعد حدوثه ، أو بعد أن ينقله له الراوى . بينما زمان المسرحية واحد ، هو زمن العرض والشخصيات والممثلين ، دائماً مايكون حاضراً حضور النظارة ، حياً مباشراً ، فيه يعرف المشاهد مايحدث وقت حدوثه ، دون وساطة من راوٍ . حتى لو كان بالمسرحية رجوع للماضى أو

لو كان زمنها تاريخياً ، فالمسرح يستحضر الماضى ويقدمه فى الحاضر ، بفعل حيوية العلامة التمثالية .

حين تتحول رواية إلى مسرحية ، يختفى ازدواج الزمان ، الذى يسمح للراوى بالسخرية من شخوصه وبالتعليق على مواقفهم وبالهيمنه عليها ، ويصبح الزمان مضارعاً دائماً ، مما يكسب الأحداث حيوية أشد وتوتراً أكبر ، بعكس زمن الماضى فى الرواية ، الماضى الغائب كغياب العلامات التمثالية فيه . لكن هذه الحيويه تجعل حياة المسرحية ، كعرض ، قصيرة ، تدوم زمن عرضها فحسب أما الراوية فدائمة دوام الكتاب .

والمكان فى الرواية ذو طبيعة واحده ذهنية ، تنتجه علامات لفظية ويتخيله القارىء . أما فى المسرحية . فالمكان مزدوج ، بين المنصة وماخارجها (فى الكواليس افتراضاً) . حين يتحول عمل روائى إلى مسرحية ، تختلف قوة دلالة الأماكن ، حسبما تكون على المنصة أو خارجها ، وتكتسب دلالات إضافية ، تبعاً لموقعها . على سبيل

المثال ، قد يكون ما هو خارج المنصة قرين الغياب أو الضعف أو الموت ، بينما يكون ما عليها بالعكس ، قرين الحضور أو القوة أو الحياة . وقد يعمد الكاتب إلي جعل ماهو غائب متسلطاً على ماهو حاضر . هكذا تكتسب حركة الشخصيات والعناصر والأدوات دلالة إضافية تبعاً لحركتها من وإلى المنصة .

ثانيا : التغيرات العارضة :

وتشمل التغيرات التى تطرأ على العمل اللاحق والتى لاتمس لب خصائص النوع وانما تقع جرياً على عرف أو تقليد أدبى وفنى فى اللحظة التاريخية التى يحدث فيها الإعداد ، أو جرياً على اختيار المعد ورغبته وقناعاته الخاصة . عادة ما يختلط هذان العاملان . إذ يختار المعد غالباً أن يدرج عمله فى إطار تقاليد وخطابات معينة ومستقرة بالنسبة لنوع العمل اللاحق ، ويحددها تاريخ الأدب والفن . لكننا فصل بين العاملين، من باب الدقة والأيضاح .

١ - التقاليد الفنية :

إضافة للتغييرات الأساسية التى تنال عملاً روائياً ليصير مسرحية، هناك تغييرات تنتمى لتقاليد النوع اللاحق الشكلية . فهناك مثلاً تقليد المونودراما ، فى إطار المسرح الذى قد يختاره المعد قالباً لعمل يعده عن رواية ، فيؤدى ممثل واحد جميع الأدوار ، مما يزيد من نسبة السرد فى العرض ومن هيمنة منبر واحد على الخطاب ، خلافاً للسائد فى المسرح . بينما إذا اتبع المعد تقليد المسرحية متعددة الممثلين ، يسود الحوار .

كذلك بالنسبة لطول المسرحية ، فإن اختار أن يكتب مسرحية قصيرة أو من فصل واحد لزم عليه أن يجرى كثيراً من الحذف من الشخوص والأحداث وبالعكس عليه أن يجرى إضافات أن أراد يكتب مسرحية طويلة (أو مسلسلاً تلفزيونياً) ، لاسيما لو كان النص الروائى قصيراً .

وهناك تقاليد مضمونية ، كأن يلتزم المعد بتكثيف صراع ما بين شخيات متضاده ، وهو ماقد لايوجد بوضوح أو بكثافة فى الأصل الروائى ، وهو ما لا يمثل ضرورة بالنسبة للنوع المسرحى. وقد ينحو المعد إلى تقليد الميلودراما مثلاً ، فيزيد من جرعة المبالغة والفواجع والتوتر ، أو قد ينحو إلى تقليد الكوميديا ، الراسخ فى مسرحنا فيضيف جرعة من الضحك والنكات (راجع كثيراً من مسرحيات مسرح التليفزيون المعدة عن روايات فى الستينات ، مثل مسرحيات الثلاثية وعودة الروح للحكيم) . كما يدخل فى هذا الباب مايجريه المعد من تعديلات على الرواية لتلاءم المسرحية ذوق الجمهور أو لجم المسرحية أو الرقابة .

٢ - اختيار المعد :

تتمثل إضافة المعد الأساسية فى الأيديولوچية التى يتبناها ، فنية كانت أو فكرية ، والتى قد تدفعه لتبديل بعض عناصر دلالة النص الروائى السابق ، معتمداً على آليات الحذف والإضافة والتحوير . أما ايديولوچية الكاتب المعد الفنية ، فإضافة إلى أنها تحدد التقاليد التى

يتبعها (أو يثور عليها) ، نجدها تحدد الوظيفة التى يعزوها للمسرح. وبناءً عليه تكون المسرحية أميل للترفيه ، أو للتحليل النفسى للشخصيات ، أو لتصوير بيئة اجتماعية أو لاثارة قضايا سياسية ، إلخ

أما الايدلوجية الفكرية فتتمثل فى القيم التى ينتصر لها المعد ، وقد تكون مرتبطة بمذهب سياسى معين أو بطبقة معينة ، أو قد تكون نفعية تهدف لإثارة الغرائز أو الأضحاك فقط .

هناك ضروب أخرى من التغيرات الأساسية والعارضة التى يمكن أن تصيب عملاً نتيجة إعداده لقالب آخر ، تظهر إذا ماتناولنا أمثلة مختلفة عن عملية تحويل رواية لمسرحية . فإذا أخذنا الإعداد السينمائى كمثال ، لابد أن نأخذ فى الاعتبار أننا لانرى فى الفيلم علامات تمثالية، وإنما صورتها فقط ، مما يجعل العلامات السينمائية فى منزلة وسط بين الغياب ، الملازم للعلامات اللفظية فى الرواية ، وبين حضور العلامات الايقونية المباشر على المسرح . فعلامات السينما حاضرة لأننا نرى

صورتها ، غائبة لأنها مسطحة على شريط ، تصل للمتلقي مُرَحَلة .
كذلك بالنسبة للخطاب ، فالراوي قد يختفي في الفيلم ، وقد يظل موجوداً بصوت مختف وراء الصورة ، لكن وظائفة على أي حال يتولاها المخرج ، بينما يختفى الراوى تماماً فى المسرحية .

فى مجال الأدب ، قد لا يصيب التغيير صيغة الخطاب وإنما صياغة الجملة ، فلا يتحول السرد إلى حوار مثلاً ، بل يتحول النثر شعراً ، أو العكس . وقد يصيب التغيير المضمون ، كأن تتحول حادثة بشعة كأخبار ريا وسكينة السفاحتين إلى عمل مضحك فى المسرح والسينما . وقد يصيب وظيفة التخيل / الجد ، كأن يضاف شئ من الخيال إلى وقائع حقيقية (تاريخية مثلاً) أو العكس .

لسنا فى معرض مختلف صور التغيرات المصاحبه لتحويل نص سابق إلى نص لاحق فى قالب أو نوع مغاير . الأهم أنه بصفة عامة ، لابد أن تودى التغييرات النوعية التى تصيب العمل السابق ، إلى تغييرات دلالية فى العمل اللاحق ، الذى أعد عنه . وقد تقع هذه التغيرات فى عمق البنية الدلالية للعمل ، بحيث يكون التغيير جذرياً ،

كأن نتصور فيلماً عن القاهرة الجديدة لمحفوظ يتعاطف مع الزوج القواد محجوب عبد الدايم بدلاً من أدانته ، أو قد يقع التغيير على سطح البنية الدلالية ، بحيث لايصيب التغيير إلا وحدات المعنى المباشر ، التى تمثل أول مايتعامل معه المتلقى ، كأن تصف الرواية شخصية نحيفة ، ويؤديها فى المسرحية المعدة عن الرواية ممثل بدين .

فيما يلى نورد دراستين تطبيقيتين : عن روايتين ، أعدت واحدة منهما للمسرح والأخرى للسينما . الدراسة الأولى عن الأعداد المسرحى لرواية " اللجنة " لصنع الله إبراهيم ، ويظهر فيها جلياً أثر اختيارات المعد الفكرية والنية فى تغيير الدلالة الأصلية للعمل ، لاسيما أن المسرح فن الحاضر ، يستحب دائما أن يرتبط به بينما الرواية إعادة إنتاج لزمن مفارق ، قد يكون قريباً زمانياً أو بعيداً ، بالنسبة للمتلقى .

أما الدراسة الثانية ، فعن إعداد أسماء البكرى السينمائى لرواية " " شحاذون ومعتزون " « أو شحاذون مترفعون » لألبير قصيرى ، ويبدو فيها أثر تغيير الوسيط على دالات العمل ودلالته ، مهما بلغت الأمانه فى النقل ، أثناء الإعداد .

الهــوامش

١ - انظر : Michèle Perret, "De l'espace romanesque à la matérialité du livre", Poétique 50, Seuil, Paris, 1980, pp 173-182

حيث تشير الكاتبة لتأثير الكتاب المطبوع على السرد ذى الأصول الشفهية ، من حيث الخطاب واستخدام أدوات الإشارة للزمان والمكان ، ومن حيث استقرار الزمن الماضى على حساب الزمن الحاضر . فى السرد المكتوب .

٢ - انظر : Christian Metz. Langage et Cinéma. Albatros Paris. 1977

٣ - انظر : Tadeusz Kowzan. Littérature et Spectacle. Editions Scientifiques de Pologne Warsowie. Mouton. Paris La Haye. 1975 IIe Partie.

٤ - انظر : Clarence D. Brenner. "Dramatizations of Frensh short stories in the 18 th Century". university of california Publications in modern Philology. V 33 - no 1. 1947 pp 1-34.

٥ – انظرمثلا : erre Brunel et Yves chevrel (sous la direction de)

écis de littérature comparée. PUF. paris. 1989

٦ – انظر : iérard Genette. Palimpsestes - Seuil. Paris. 1982

٧ – an Verrier, "La traversée des médias par l'écriture

ntemporaine : Beckett, Pinget". Etudes Françaises. 22. III.

'esses universitaires de Montréal. 1987

٨ – لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية ، راجع رسالتنا عن الشكل السردى والدرامى عند اوجين يونسكو ، قيد الطبع ، جامع القاهرة . قسم الأدب الفرنسى .

'alid el Khachab. Formes Narrative et Dramatique université du

aire.

٩ – انظر : iichel Corvin. "Approche sémiologique d'un texte

amatique". Littérature IX. Paris. Fevrier 1973 p87 .

١٠ - نعتمد هنا التقسيم الأمريكى لأقسام العلامة ، الذى اقترحة ريتشاردز وأوجدن . فهما يريان أن العلامة اللغوية تتكون من رمز : أى دال (الصورة اللفظية) وفكرة : أى مدلول (معناها) ومرجع (الشئ الذى يشير إليه اللفظ فى العالم) . ونحن نعيد استخدام مصطلحى سوسير Saussure الدال والمدلول ، لسهولتهما ودقتهما وانتشارهما ، بدلا من مصطلحى ريتشاردز واوجدن ، ونضيف إليهما إسهام العالمين الأمريكيين : المرجع .

انظر : C. K. Ogden & I. A. Richards. The meaning of Meaning. Routledge & kegan Poul. London. 1956 p6

١١ - نعتمد هنا بتصرف ، ملاحظات جان الترعن التحول الدلالى الذى يصيب النص المسرحى عندما يقدم عرضاً . انظر :

Jean Alter. "From Text to performance" poetics Today. V2 - no3. Tel Aviv. 1981 pp 113 - 139.

١٢ - جميع ملاحظاتنا بصفة عامة تنطلق من مقارنة الرواية مطبوعة بالمسرحية معروضة . لكن الأمر يحتاج للتدقيق إن كنا بصدد مقارنة نصين مطبوعين لرواية ومسرحية ، فهما يشتركان فى سيادة العلامة اللفظية ، كذلك إن قارنا انشاد الراوى الشعبى بالعرض المسرحى ، فهما يشتركان فى استخدام الجسد البشرى وصوته وفى حضور جمهور ما .

١٣ - الكاتب هو المصدر الحقيقى للخطاب فى العمل الأدبى ، لكنه فى الرواية ينحل الرواى مسئوليته وسلطته ، بينما تختفى سلطة الراوى فى المسرحية ، ولا يظهر الكاتب بوضوح إلا فى الإرشادات المسرحية .

●

- ٢ -

" اللجنة " لصنع الله إبراهيم
بين المعاهدة ومؤتمر السلام الامريكى

فى يناير سنة ١٩٩٢ عرض مسرح الطليعة مسرحية «الرجل الذى أكل بعضه» من إعداد رءوف مسعد عن رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم . حفزنا هذا العرض لاثارة قضية الاعداد المسرحى للرواية ، لاسيما ان الإعداد قد تم فى ظروف تاريخية مختلفة نوعاً ما عن الظرف الذى ظهرت فيه رواية صنع الله .

لن نقف عندما دُرج عليه فى هذه الأحوال من مقارنة الاصل الروائى بالمسرحية ثم إصدار حكم معيارى : فان كان الاعداد قريبا من الرواية، عددناه جيدا والا فنشجبه لخيانة النص «الاصلى» وهو ما يحدث غالباً .

إننا نفترض أنه من البديهى أن يختلف النص المسرحى عن النص الروائى المعد عنه لثلاثة أسباب :

١ - اختلاف طبيعة وظروف انتاج العمل الفنى الروائى عنها فى العمل المسرحى ·

٢ - اختلاف اختيارات المعد عن اختيارات المؤلف ·

٣ - اختلاف التقاليد المسرحية التى يندرج فيها العرض عن التقاليد الروائية التى ينساق فيها النص الاصلى ·

وسنعرض للقضية والمسرحية على ضوء هذه النقاط الثلاثة :

١ - اختيارات المعد :

(أ) حاول روءوف مسعد ان يستفيد من تجارب بريخت وربما من امتدادها عند (بيتر فايس وبيتربروك) وفى المسرح الحى الذى أسسه جوليان بيك وجوديت مالينا · ولذا اختار أن يدخل كورس تدور بين افراده أحيانا أحداث فرعية لا علاقة لها بالخط الاصلى وهو مثول البطل أمام اللجنة وتحمله تبعات ذلك · إلا أن الأحداث الفرعية يفترض فيها أنها

تغــذى الخط الأســاسى وتوضح أبعــاداً لا يكفى الحــدث لكشفها ، حتى لو بدا ذلك ، للوهلة الأولى تشتيتاً. فحين يمثل المثقفون أمام لجان السلطة بغية السلامة أو الصعود الاجتماعى حتى لو عبثت السلطة بأدبارهم (كما فى الرواية) [١] فليس غريبا أن تغتصب البنات عياناً فى الشارع دون تدخل من المارة (كما تضيف المسرحية) فالقهر عندئذ يستشرى فى المجتمع كله .

(ب) كتب صنع الله إبراهيم روايته بين عامى ٧٩ ، ٨٠ ، ابان توقيع معاهدة السلام المصرية الاسرائيلية وزيادة تقنين التبعية للرأسمالية الاستعمارية بتوثيق الهيمنة الصهيونية. يأتى العرض بعد مرور أحد عشر عاما على ذلك ، رسخت فيها قواعد التبعية وبدأت الأخيرة «توءتى أكلها» فى زمن يهدد بنشر معاهدة ٧٩ فى كل البلاد العربية وبشروط أكثر اجحافا . كان مشروعا إذن أن يتعرض روءوف مسعد لبعض

ملامح الفساد التى حذر صنع الله من بدايتها ، والتى تشير للزمن الحاضر الذى تعرض فيه المسرحية. فالمسرح فن الحاضر. تدور فيه أحداث فى حاضر النظارة ويشجع تماس هؤلاء مع الممثلين على إعلاء الجانب السياسى المرتبط باللحظة (٢).

من هذا المنطلق، لاتبدو الاشارات إلى النواب المنحرفين والصحافة العميلة والاغتصاب العلنى فى المسرحية ، دخيلة على العمل بل أن لكل هذه الاشارات بذوراً فى الرواية. فلم يعد الامر قاصراً على الاحتكاك بالنساء فى الاتوبيس (كما فى اللجنة) (٣) بل صار اغتصاباً فى المسرحية. ولم تعد الصحافة تكتفى بذكر مناقب الرأسماليين الانتهازيين، بل صارت تذكر حوادث الاغتصاب كما تكتب أبواب الخدمات اليومية كالوفيات والرياضة، مادام مساعد الصحفى هو نفسه رئيس اللجنة فى المسرحية .

٢ - التقاليد المسرحية :

(أ) أظن أن رؤوف مسعد باستخدامه الكورس الذى يخاطب المشاهد وايضاحه المبسط للعلاقة العضوية بين السلطة والإعلام واستخدامه للمونولوج الطويل الذى يحلل البطل فيه موقفه إنما يستلهم بريخت. وهى محاولة مشروعة إلا أنها لم تنضج بما فيه الكفاية، مما نتج عنه شئ من الخطابية والتفكك ، خاصة أن جمهورنا غير معتاد على المسرح البريختى، مما يزيد من صعوبة استيساغه لمنطقية بعض العناصر : مثل علاقة قهر اللجنة البوليسى للبطل بظهور أحد المغتصبين على أنه مرشح للبرلمان ومؤهلاته «٦ سنين جدعنه» .

(ب) أما مشهد الاغتصاب الذى بدأت به المسرحية وتنتهى بنهايته، فربما كانا أقرب لمشاهد المسرح الحى التى تحاول أن

تصدم المتفرج لتهز وجدانه فميا يختص بقضية سياسية أو اجتماعية .

وقد لايكون بين هذه المشاهد علاقة واضحة إلا فى لا وعى المتفرج، الذى يكتشفها فى قرارة نفسه. إلا أن الأعمال المنتمية لهذا الخط تتركب من سلسلة من المشاهد ذات طبيعة واحدة وترفض الاعتماد على نص مكتوب بالمعنى التقليدى [٤] . لذا بدا عرض روءوف مسعد غريبا لان النص فيه هام، خاصة وأنه إعداد لعمل روائى هام أيضا .

صحيح أن النص عند بريخت كان أساسيا ، لكنه كان يوظف بشكل مختلف، لاسيما ان كان إعداداً لعمل سابق. فالنص البريختى يفسر خفايا أحداث العمل، شارحا أبعادها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، من داخل عالم العمل. بينما روءوف مسعد يحاول تفسير العالم (مجتمعنا الحالى فى بعض ظواهره) مستغلا نص صنع الله كذريعة. ومن هنا ولد انفصال بين الخط الاصلى وبين اضافات المعد مما يعطى للمتلقى احساسا بعدم الترابط.

(جـ) لهذا السبب اختار روءوف مسعد بعض موتيفات رواية صنع الله ولم يستخدمها كلها . فاحتفظ بعلاقة المثقف باللجنة السلطوية السرية. بينما تحلل الرواية مرحلة التحول من المشروع القومى شبه الاشتراكى إلى المشروع الساداتى الانفتاحى السلامى المعروف (والذى نقطف اليوم «ثماره») اختارت المسرحية أن تتخيل حال المثقف المناضل - وهو مالم يكنه بطل اللجنة - وقد انهزم واستهواه الانخراط فى آليات السلطة. أى أن المثقف الذى كان يعرى مجتمعه فى الرواية، قد تحول إلى إنسان يجتر انكساره بعد عقد كامل، فى المسرحية . أما الإشارات للمجتمع، فتتكفل بها المشاهد المضافة للرواية .

٣ - طبيعة القالب الفنى :

(أ) بطل رواية اللجنة انسان وحيد، ويعبر عن ذلك أساسا أنه هو الراوى وأنه يستخدم ضمير المتكلم ويغرق فى

التحليلات الاجتماعية والسياسية من وجهة نظره، كما يتكشف له خفايا الاوضاع فى المجتمع اثناء قيامه ببحث عن «الدكتور»، لكن لان المعد اختار الا يستخدم قالب المونودراما كان عليه ان يعيد صياغة الخطاب بحيث يصبه فى قالب الحوار التمثيلى. اختار المعد الطريق السهل وصنع للبطل رفيقة ليبثها كل ما كان بطل الرواية يوجهه مباشرة للمتلقى عبر المروى له، وهكذا لم يعد البطل وحيدا تماما، بل صار فى المسرحية انسانا عاجزا عن التواصل مع حبيبته، أحيانا، وضاعت كثافة احساس البطل بالعزلة، وبسبب وجود رفيقة يخاطبها البطل خفتت السخرية الموجودة فى الرواية والمبينة على مفارقات فى نسيج الخطاب السردى، لايمكن الاحتفاظ بها كلية فى الخطاب الحوارى .

(ب) ولأن طبيعة الحوار بين حبيبين لاتحتمل الاطالة فى تحليل تغيرات البنيه التحتية، بينما كان السرد الروائى يتيح ذلك

فقد اختفى هذا البعد من المسرحية ليصير التركيز على هزيمة المثقف. وربما حاول المعد أن يعرض ذلك باضافة خطوط فساد النواب والمجتمع والعلاقة التحتية بين السلطة والاعلام، غير الموجودة فى الاصل الروائى .

(جـ) ولأن المسرح حاضر دائم ومباشر أمام المتلقى، تختفى الحيل المتاحة للراوى عبر استخدام أزمنة الفعل المختلفة وعبر التخفى خلف الالفاظ غير المجسدة بممثيلين. يتجلى هذا الامر فى مشهد النهاية. ففى الرواية يمكن أن يثار تساؤل عما إذا كان الراوى يسرد قصته بعد أن بدأ فى أكل نفسه أم قبل ذلك؟ وبالتالى يتساءل المتلقى : هل أكل البطل نفسه أم ادعى ذلك [٥] ؟ . ربما تعمد المخرج لهذا السبب الا يرينا البطل وقد شرع يأكل ذراعه. فاختفت الحيرة التى تخلفها الرواية تماما، لكن الارجح أنه جنَّب المشاهد صورة الرجل وهو يأكل نفسه لعنفها. رغم أن هذه الصورة لو نفذت لكانت ضربة الموسم المسرحية .

(د) ولا يفوتنا أن نشير إلى أن المسرحية تلتصق بأجسام ووجوه الممثلين، مما يعدل المعنى «فمحمود مسعود» فى دور البطل يحدد ملامحا قد لا يتخيلها قارئ الرواية. واتصور شخصيا أن قارئ صنع الله إبراهيم يتعرض دائما لاغراء تخيل الأبطال بملامح المؤلف نفسه، خاصة وأن الراوى يستخدم دائما ضمير المتكلم. فبطل «اللجنة» يبدو لى مطحونا ويوحى لى بأنه نحيف، أقرب لجسم صنع الله منه لجسم محمود مسعود. لذا فاختيار الممثل يحدد مجال المعنى مبدئيا وينقلنا فى حالة هذه المسرحية بالقرب من جو الفتى الأول الذى يتعرض للاهانة. لكنه لايعمق معنى الانسحاق لان الممثل ذو بنية قوية .

ختاماً نؤكد على مشرعية اعداد رءوف مسعد لرواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، وإن كنا نرى أن أدوات مسرحية مختلفة كانت كفيلة بتقديم العمل بشكل أكثر عضوية. على كل حال أى إعداد مهما كان أمينا،

لابد أن يختلف على مستوى الدال والمدلول عن الاصل. وربما يحفزنا ذلك إلى استعجال ظهور عرض اللجنة المسرحى الذى اعده صنع الله بنفسه والذى لم ير النور إلى الأن، لنرى كيف يتناول المؤلف عمله بعين المسرحى.



الهـوامـش

١ - انظر : صنع الله إبراهيم، اللجنة، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢، ط٢، ص١٨ .

٢ - انظر مثلاً : آن اوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة ميّ التلمسانى، مطبوعات مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريبى، القاهرة ١٩٩٤ . فصل : الزمن .

كذلك يقول المسرحي الفرنسي الكبير چان لوى بارو إن إعداد رواية للمسرح يتطلب من بين ما يتطلب « اعادة تركيب الموقف في كل لحظة حاضرة، مدعوماً بسلوكها الاجتماعي . . » .

انظر : Jean Louis Barrault "le roman adapté au théâtre" in Cahiers

Renaud - Barrault - no91 - 1976 - p32

٣ - اللجنة، سبق ذكره، ص١٤٢ - ١٤٦ .

٤ - انظر : سمير سرحان، تجارب جديدة فى الفن المسرحى، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١، ص٩٣ - ١٢٠ .

٥ - اللجنة، سبق ذكره ، ص١٥٤ .

لالبس فى أن البطل / الراوى يقول إنه يأكل ذراع ، لكن تبقى مساحة من الشك فى ذلك، إن اعدنا النظر فى مصداقية الراوى المطلقة. وعلى كل فللمشهد جاذبية الغموض وهو مكتوب سرداً فان تحول لصورة مسرحية، اما يخرج بصورة غير مرضية، أو بصورة مبهمة خيالية أو بصورة قاسية تصدم المشاهد .

" شحاذون ومعتزون" لالبير قصيرى في سينما أسماء البكرى

التفتت السينما مرة أخرى إلى ألبير قصيرى عندما أخرجت أسماء البكرى عام ١٩٩١ روايته الشهيرة « شحاذون ومعتزون » (ترجمها إلى العربية محمود قاسم) وحمل الفيلم عنوان " شحاتين ونبلاء[١] . يمتاز الفيلم بأنه بديع كالرواية وأنه أمين على الرواية ، على قدر ما يمكن لوسيط (الفيلم) أن ينقل مضمون وسيط أخر (الرواية مطبوعة) ، بأقل قدر من " الخيانة " . ويطرح الفيلم قضية الإعداد السينمائى واختيار الأعمال الأدبية التى تنقل الشاشة ، لاسيما فى الإنتاج المشترك ، حيث أن فيلم اسماء البكرى مصرى فرنسى .

لاشك فى أن « شحاذون ومعتزون » هى أعظم روايات قصيرى ، ويكاد يجمع نقاده على ذلك (انظر مثلا رسالة ايرين فينوليو عبد العال

عن قصيرى)[٢] . لكن اختيار هذه الرواية للشاشة نبع كذلك من اعتبارات تجارية وتقنية ، وهى اعتبارات قد تتداخل أحيانا .

١ - اختيار العمل :

(أ) من الناحية التقنية ، الرواية " سينمائية " بمعنى وفرة الوصف الذى يسمح للقارىء بتكوين صور ذهنية للمشاهد والشخصيات . وهناك وضوح الأحداث ومحدويتها ، وتطورها ، مع عنصر التشويق الدائر حول جريمة قتل ترتكب فى ماخور ، ومحدودية عدد الشخصيات ، الذى يسهل متابعة الأحداث .

(ب) أما تجاريا ، فجو الماخور عالم جذاب . بالإضافة إلى أن اختيار قصيرى نفسه يجذب الممول الفرنسى ، فهو يكتب بالفرنسية ويعيش فى باريس منذ ١٩٤٨ . كما أن روايته تدور فى جو يثير الحنين الكولونيالى لدى الفرنسيين ، فى قاهرة ماقبل الثورة ، حيث الأحياء الأوروبية ، يعيش فيها الأجانب كأنهم فى بيتهم ، قرب جو فوكلورى مسل فى الأحياء الشعبية ، تدور فيها أحداث الرواية .

٢ - الإعداد السينمائى :

(أ) أما عن قضية الإعداد السينمائى ، فقد أسلفنا أنه يتسبب لامحالة فى إحداث تغييرات طفيفة أو هامة فى الأصل الأدبى ، لاختلاف الوسيط . لكن يبقى مدهشا أن فيلم « شحاتين ونبلاء » يتتبع رواية قصيرى بدقة شديدة ، حتى أن السيناريو يكاد يطابق ، فى مضمونه وتسلسله ، سيناريو الرواية . أما الحوار فهو مقتطفات من حوار الرواية . ومع ذلك ، فالفيلم يطرح رؤية تختلف قليلا عن الرواية .

(ب) وقعت بعض الاختلافات بين الرواية والفيلم من حيث نقل بعض المواقف من مواضعها الأصلية ، وذلك للحفاظ على إيقاع معين . فى الرواية مثلا ، تنقل جثة المومس القتيلة فى آخر الفصل ، ليكون الختام قويا . أما فى الفيلم .

يحدث ذلك وسط المشهد ليكسر رتابته ويخفف من وطأة طوله .

لكن الاختلافات بين الرواية والفيلم تمثلت أساساً فى حذف بعض الأجزاء من العمل الروائى عند إعداده سينمائيا . والحذف ضرورة تمليها عدة اعتبارات :

أولا : عامل الوقت :

لأن الفيلم لو نقل كل مشاهد الرواية ، لزاد طوله كثيرا عن متوسط طول الفيلم المصرى ، ولزادت تكلفته .

ثانيا : عامل الانتباه :

فتحديد طول فيلم ليس مبعثه قيود الإنتاج وحدها ، بل حدود انجذاب المشاهد للفيلم فى جلسة واحدة ، والحفاظ على إيقاع يجذب المشاهد ولو كان هادئا ، كما فى فيلم « شحاتين ونبلاء » . كذلك ركز الفيلم على خط سردى واحد ، لكى لايشتت المشاهد فحذف أو خفف

مغامرات الأبطال الثانويين (يكن ومعشرقته ، الكردى ومومس الشارع) ليركز على قصة القتل والتحقيق فيها . أما الكتاب ، فهو وسيط يسمح بالاسترجاع والتأنى فى القراءة ، لعدة جلسات . مما يتيح الفرصة للإطالة والتحليل وتعقيد بنية الأحداث مقارنة بالفيلم .

ثالثا : عامل الرقابة :

فلقد كان الفيلم جرئيا فى عرض الحياة فى الماخور - بلا أدنى ابتذال - وفى الإشارة للعلاقات المثلية . لكن الرواية أكثر جرأة ، ليس فقط لأنها فرنسية ، ولكن لأن المقروء غير المنظور ، على حد تعبير إيتيامبل فى مقاله عن الأدب الجنسى ، فى كتابه « مقالات فى الأدب العالمى بحق »[3] . هكذا تلافى الفيلم الحوارات الصريحة بين الضابط وصديقه سمير . وتلافى رغبة سمير فى قتل أبيه ، لإعتبارات أخلاقية ، وحذف الحوار بين جوهر ويكن عن علاقة الأخير بالله ، لاعتبارات دينية .

رابعا : عامل التفسير :

كما يشير جاك موران فى رسالته عن « السينما وزولا »[٤] ، فالحذف من الرواية ينبع من تفسير معين ، من رؤية خاصة يتبناها معد الفيلم ، وفى حالة أسماء البكرى ربما تداخلت الرؤية مع الضرورات الفنية . فرواية « شحاذون ومعتزون » حافلة بالمونولوجات الداخلية وتحليلات الراوى لمكنون نفوس شخصياته ودوافعهم وفلسفتهم فى الفقر الاحتجاجى والانعزال عن نسق الدولة / السلطة .

لم يكن بد من حذف ذلك كله ، لأن الفيلم يصور الشخصيات من الخارج ولايعرض دخائلها إلا عن هذا الطريق ، أى بالحوار والصورة – ومن هنا تأتى صعوبة والتباس رسم الشخصيات . بينما فى الرواية ، لاسيما حيثما الراوى عليم ، كما فى « شحاذون ومعتزون » ، من المتاح أن يكشف السرد ما فى القلوب ، وبدقة ، حيث أنه يستخدم اللغة لا الصورة المادية .

كان بوسع اسماء البكرى أن تعوض هذا الحذف بحوارات مفتعلة ، تفضى فيها شخصية لأخرى بمايعتمل فيها . لكن ذلك كان سيؤدى لإثقال الفيلم . لهذا جاء الفيلم أقل « فلسفية » و « تأملية » من الرواية ، حيث حذفت التحليلات التى تفضى إلى الكفر بكل نظام متخيل أو واقعى ، ظالم أو عادل ، وإلى تنبى نوع من الفوضية العدمية .

(٣) الحذف والمعنى :

(أ) أثر هذا الحذف على فهم الفيلم ، أو على الأقل أعطى مفهوما جديدا لبعض الشخصيات والأحداث . فى الرواية ، نفهم بوضوح دوافع جوهر المركبة لقتل المومس .. أما عندما تختفى التحليلات فى الفيلم ، تبدو الجريمة وكأنها عبثية ، وربما فهم البعض أنها تمت بدافع رخيص : وهو السرقة ، إلا أن التفسير الأرجح هو غموض الدافع . وهكذا يغيب فى

الفيلم أن جوهر فى الرواية كان فى حالة نصف واعية ، كان فى حاجة - تكاد تكون ميتافيزيقية - للحشيش .

ربما عمدت أسماء البكرى لهذا التفسير المبهم لكى لاتفقد تعاطف المتفرج المصرى - ذى القيم المحافظة - مع جوهر ، حيث لن يغفر له القتل من أجل الحشيش . أيا كان رمزه : الحشيش / الخلاص . لاشك أن الحفاظ على تعاطف الجمهور هو الذى دفعها لوضع رتوش لعلاقة يكن بمعشوقته وجعلها أفلاطونية يائسة ، بأن حذفت تحليل الرواى لرغبات يكن الجنسية واهتمامه بالاتصال بفتاة بور جوازية لايحبها ، مع إضافة دموع اللوعة فى عيونه ، وهو ينتظر الفتاة تحت عمود نور فى الفيلم . كما حذفت شبهة العمل كمرشد للبوليس عن شخصية يكن «لتجميله» .

أيا كانت دوافع أسماء البكرى ، فقد قدمت رؤية تختلف عن رؤية الرواية اختلافا أساسيا لأن الفيلم بالعربية ، بينما الرواية بالفرنسية ، فتحتفى فى الفيلم المسافة بين اللغة وفضاء الأحداث (مصر) ويختفى التوتر بين هذين العنصرين .

(ب) يتفق عالما الفيلم والرواية على أنهما عالما صعاليك متحلقين حول أستاذ فوضوى ، ويجدون السعادة فى الفقر والحشيش ، ويرفضون الخضوع للسلطة (البرجوازية) . لكن عالم الرواية أكثر قسوة ، صعاليكه ظرفا ، إلا أن تحررهم من كل قيم برجوازية / أخلاقية ، كما يعرضه الراوى ، وتطرفهم فى فوضوتيهم وتهكميتهم ، يثيران الخوف .

(جـ) كذلك فقد سطح الفليم قضية نقد اليسار ، من خلال حذف تحليلات الراوى عن شخصية الكردى الثورى «الكلامنجى» . ففى الرواية كان الراوى يسخر منه ، وينعته بالتافه (ط١ ، ص ٢٠) ، من خلال التعليق على أقواله وأفعاله ، أما فى الفيلم ، فيمكن اعتبار الكردى صادقا فى مشروعاته الثورية ولو أحيانا ، لغياب تعليق الراوى .

على أى حال ، فى الرواية يلمس الكردى بصدق وجود ظلم اجتماعى ، يجسده انقسام القاهرة لشقين أوروبى وشعبى ، على حد

تعبير قصيرى . لكن الفيلم بحذفه خواطر الكردى ، وخواطر جوهر عن نفس القضية ، لم يبق إلا على السخرية من نموذج اليسارى الثورى ، المتضمنة فى الحوار ، وبالتالى قرن بين قضية العدل الاجتماعى والشخصية موضوع السخرية ، الوحيدة التى تثير تلك القضية ، حيث يلخص الفيلم قضية العدل الاجتماعى فى حق العاهرات فى حياة أفضل ، بينما هى أشمل من ذلك فى الرواية .

(د) بصفة عامة ، فإن غياب الراوى ، مناط السخرية ، ومنبر الفلسفة ، الذى يدافع عن البؤس الفوضوى كموقف ضد السلطة ، كنوع من الاحتجاج الجماعى ، بدون تنظيم حزبى ، قد جعل الفيلم أقل تهكمية من الرواية .

٤ - قصيرى والتقاليد الفنية :

رغم محاولة أسماء البكرى لتقريب عالم الرواية من الجمهور - ومن الواقع - لم يلق « شحاتين ونبلاء » نجاحا جماهيريا فى مصر . لأن الفيلم خيب توقعات الجمهور وخرج عن التقاليد السينمائية الحالية .

عندما ظهرت رواية قصيري في ١٩٥٥ ، في فرنسا ، فإنها كانت تمثل امتدادا لروايات ألبير كامي وعالمه ، من حيث تحليلات الراوي لموقف الانسان حيال عالم (لا) يتكيف معه وجوديا ، كما كانت صدى لهاجس الرعب النووي الذي فجرته أمريكا في هيروشيما قبل عشر سنوات من صدور الرواية ، التي مثلت رد فعل كفر باليمين وباليسار ورأى أن الفوضوية هي الحل .

أما فيلم أسماء البكري ، عند عرضه عام ١٩٩١ ، باللغة العربية ، فقد جاء غريبا لغياب تقاليد رواية وجودية عندنا ، ولتخلف المجتمع عن ظروف الدول الرأسمالية التي أفرزت الحرب الكونية ، ولغرابة شخصيات الفوضويين على عالمنا المحافظ ولأن الرعب النووي ليس مطروحا في مجتمعنا ، حيث أن الوعي بتلك القضية غائب ، وهيروشيما بعيدة عنا تاريخا وجغرافيا ، كما أن الجمهور ينتظر من فيلم يدور في الأربعينات . في حي البغاء . أن يقدم وجبة من الجنس ، غائبة من فيلم أسماء البكري ، قياسا على أفلام الثمانينات التي تناولت

وحدة البغاء / الأربعينات ، مثل « خمسة باب » و « درب الهوى » و « شوارع من نار » .

رغم الاختلافات بين رواية « شحاذون ومعتزون » وفيلم « شحاتين ونبلاء » إلا أن كلا من العملين استخدم أدوات الوسيط بحيث جاءت النتيجة مثمرة .

كما جاء الفيلم أمينا بالنسبة للرواية ، رغم أن هذه الأمانة نسبية ، ورغم أنها ليست بالضرورة مقياسا لجودة الفيلم .

لكن يبقى أن الفيلم صُنع فى ظروف غير مهيئة لقبوله ، رغم مصريته الصادقة ، لهذا جاء وكأنه موجه للجمهور الفرنسى أصلا . بينما الرواية تضرب بجذورها فى أرض تتقبلها .

الهـــوامــش

١ - قدم القطاع العام السينمائى فى مصر فيلم « الناس اللى جوه » من إخراج جلال الشرقاوى عام ١٩٦٩ ، عن رواية « منزل الموت المحقق » لألبير قصيرى .

كما أنتج فيلم فرنسى فى بداية السبعينات عن روايته « شحاذون ومعتزون » نفسها .

٢ - انظر : Yrène Fenoglio

٣ - Rene Etiemble . Essais de littérature (vraiment) générale. Galliemard. 3e ed. Paris. 1975 .

٤ - Jaques Morin. le cinéma et zola . Thése de dactorat uni - universi de Lille . Faculté des Lettres . 1968 .

الفهـرس

	الصفحة
تقـديـم	٣
القسم الأول :	
١ - تناص أم تعدى النص ؟	٥
٢ - " وردية ليل " لإبراهيم أصلان رواية ليل	٣٤
٣ - " ذات " لصنع الله إبراهيم ذات الرواية	٥٤
٤ - عندما تلجأ الرواية للمسرحية عن المسرواية .	٦٥
القسم الثانى :	
١ - المسرح مستورداً ومستولداً	٨٤
٢ - " الخديوى" لفاروق جويدة الإسقاط على التاريخ وإسقاط التاريخ	١٣٢
٣ - مسرح العبث فى مصر بين القهر المحلى والقهر المستورد	١٤٤
٤ - " ياطالع الشجرة " لتوفيق الحكيم تقاطع الخطابات	١٨٨
٥ - قراءة لسيرك باريسى فى الشارع	٢٠٥
القسم الثالث :	
١ - النص عبر الوسائط	٢٢٨
٢ - " اللجنة " لصنع الله إبراهيم بين المعاهدة ومؤتمر السلام الأمريكى	٢٥٨
٣ - " شحاذون ومعتزون " لألبير قصرى فى سينما أسماء البكرى .	٢٧١